ART IN ITS RITUAL CONTEXT

礼仪中的美术

巫鸿中国古代美术史文编

[美] 巫鸿 著

郑岩 王睿 编

郑岩等 译



生活·讀書·新知三联书店

Essays on Ancient Chinese Art by Wu Hung

本书选译了著名美术史家巫鸿教授自1985年以来发表的31篇论文。这些论文围绕着"礼仪美术"(ritual art)这一基本概念讨论了中国上古和中古美术中的多项艺术传统和形式,包括史前至三代的陶、玉和青铜礼器,东周以降的墓葬艺术,佛教、道教美术的产生和初期发展等。这些论文大量使用考古和文献证据,以扩大美术史研究的广度和深度。作者结合人类学和社会学的理论和方法论,探讨建筑、雕塑、画像和器物等各种视觉形象的组合以及与人类行为及思维的有机联系。其分析对象不再是孤立的物品和图像,而包括了对视觉环境的复原以及对艺术品的创作动因、社会环境、礼仪功能以及观者反应的考察。文章中的讨论往往在两个层面上进行,除了对具体历史问题的考察,还反思有关的学术史和研究方法。相当一批论文从比较文化史的角度探讨了中国古代美术的特殊物质性和视觉传统,对重新思考中国美术史的叙事结构具有重要意义。

在西方学界中,这些文章对近年中国古代美术的研究已产生重要影响。本书是国内首次对巫鸿教授学术成果的系统介绍。全书分为四部分,包括史前至先秦美术、汉代美术、中古佛教与道教美术,及古代美术沿革。书后附有访谈录、论文出处。书中插配古代美术品照片、拓片、线图、地图等图像600余帧。


ISBN 7-108-02085-8
9 787108 020857 >
ISBN 7-108-02085-8/J·203 定价:79.00元

ART IN ITS RITUAL CONTEXT

Essays on Ancient Chinese Art by Wu Hung

礼仪中的美术

巫鸿中国古代美术史文编

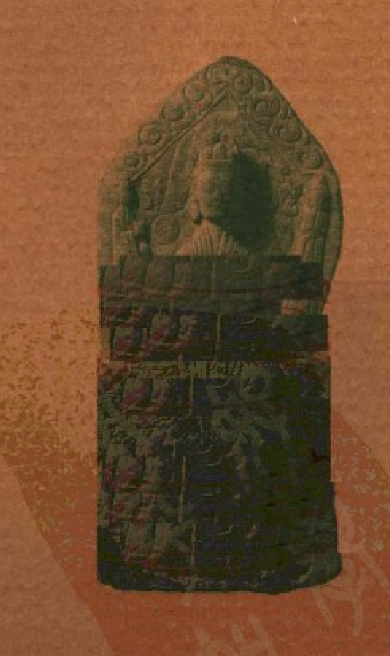
*

[美] 巫鸿 著

郑岩 王睿 编

郑岩 王睿 李清泉
杭侃 孙庆伟 张勃
陈星灿 许宏 姜波
译

下卷



生活·讀書·新知 三联书店

图书在版编目(CIP)数据

礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编/巫鸿著；郑岩，王睿编．-北京：生活·读书·新知三联书店，2005.7

ISBN 7-108-02085-8

Ⅰ.礼… Ⅱ.①巫…②郑…③王… Ⅲ.美术史-中国-古代-文集 Ⅳ.J120.92-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2004）第011357号

开放的艺术史丛书

礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编

丛书主编　尹吉男
责任编辑　张　琳
特约编辑　刘庆胜
装帧设计　宁成春　曲晓华
电脑制作　*1802*工作室
出版发行　生活·读书·新知　三联书店
　　　　　北京市东城区美术馆东街22号
邮　　编　100010
经　　销　新华书店
印　　刷　北京国彩印刷有限公司
版　　次　2005年7月北京第1版
　　　　　2005年7月北京第1次印刷
开　　本　720毫米x965毫米　1/16　印张　46.25
字　　数　500千字　图版620幅
印　　数　0,001-5,000册
定　　价　79.00元

目录

上卷

下 卷

叁 中古佛教与道教美术

肆 古代美术沿革



中古佛教与道教美术



早期中国艺术中的佛教因素
（2—3世纪）

（1986年）

几十年来，中国艺术史学者一直都在试图通过对早期佛教艺术实例的寻求，来探究中国佛教艺术的起源问题。1953年，水野清一和长广敏雄宣称："目前所见表现佛像的最早实例见于汉式铜镜的纹饰。"[●] 次年，理查德·爱德华（Richard Edwards）公布了关于四川麻濠汉代崖墓的调查报告，报告中判定墓葬前室中所见的一个浮雕图像为一尊佛像。[●] 俟后又有更多的遗迹发现，如四川彭山出土的一件陶器座、山东滕县的一件画像石残块、内蒙古和林格尔墓前室顶部的一段壁画，均被断为中国早期佛教艺术作品。这些材料多数已为俞伟超新近的《东汉佛教图像考》一文所提及，文章的标题清楚地表明了他的结论。[●]

然而，与这一主流观点相左的还存在另外一种有些被忽略了的意见，如日本的水野清一和长广敏雄及中国的曾昭燏均曾注意到这些图像与印度佛教艺术有别，推断这些图像可能是些"类佛的中国传统神仙"，并非真正意义上的佛。[●]

最近的一个发现似乎继续引发这一争论。1980年中国历史学家史树青参观了苏北连云港孔望山的一个汉代遗址，断定这里的大部分石刻亦在中国最早的佛教遗迹之列。[●] 这一发现引起了许多中国学者的注意。1981年4月在北京召开了关于孔望山石刻的研讨会，部分学者还发表了有关这一主题的研究论文。[●] 在确认了包括

● 长广敏雄、水野清一：《云冈石窟，西历五世纪における中国北部佛教窟院の考古学的调察报告》卷6，文字部分，页80，京都，1953年。

● R. Edwards, "The Cave Reliefs at Ma Hao," *Artibus Asiae*, vol. XVIII, 1954, no. 1, pp. 103－125.

● 俞伟超：《东汉佛教图像考》，《文物》1980年5期，页8～15。

● 曾昭燏：《沂南古画像石墓发掘报告》，页65－67，北京，1956年；长广敏雄、水野清一：《云冈石窟，西历五世纪における中国北部佛教窟院の考古学的调察报告》，页80～81。

● 刘长征：《国宝的发现者——史树青先生在连云港市考古随记》，《光明日报》1981年3月6日；连云港博物馆：《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》，《文物》1981年7期，页1。

● 据我所知，1981年以来，有关孔望山石刻的文章见于发表的有：连云港博物馆：《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》；李洪甫：《孔望山佛教造像的内容及其背景》，《法音》1981年4期；阎文儒：《孔望山佛教造像的题材》，《文物》1981年7期；阎文儒：《再论孔望山造像的题材》，《考古与文物》1981年4期；俞伟超：《孔望山摩崖造像的年代考察》，《文物》1981年7期；步连生：《孔望山东汉孔望山摩崖佛教造像初辨》，《文物》1982年9期；李洪甫：《孔望山造像中部分题材的考订》，《文物》1982年9期。

一尊佛像、五个比丘、几个供养人、一幅本生故事和一铺涅槃图在内的石刻内容的佛教母题性质之后，多数学者都确信这些石刻为佛教造像无疑。[●] 俞伟超在文中加进了一条看似奇怪却又十分切要的附言：孔望山佛教石刻原本隶属于一道观。[●]

上述研究为本文提供了极有价值的材料，富有启发性。然而，无论研究者是否认为这些图像为佛教图像，他们均没有回答一个关键性问题，即当我们指称某物为“佛教艺术作品”时，这一术语的背后是否有一个并非模棱两可的定义？根据一种流行观点，任何带有确切的佛教题材或具有特定佛教艺术形态特征的作品，都是佛教艺术作品。孔望山某些石刻图像内容的确定，很大程度上正是基于这一前提的。然而我希望在本文中提出的是，只有那些传达佛教思想或者用于佛教仪式或佛事活动的作品，才可以被看做佛教艺术作品。我们不能期望仅凭它们的形态、或者仅凭其与某些可比物之间的些许相似来确定这类艺术作品的内涵；我们还必须注意作品的功用，及其赖以产生的文化传统和社会背景。

更进一步说，学者们的首要问题常常是对这些作品与标准印度佛教图像共有特征的判定，这个问题在很大程度上决定了他们的思路。然而悉心留意这些作品的那些混合和变异的特征可能更加重要。其原因是这些混合和变异的特征一方面可能暗示着佛教与中国传统思想之间的某种联系；另一方面，这些特征有可能揭示普通汉代人对于佛教的理解。

这两点主张关系到另外一个更加重要的问题：当佛教进入文化传统、宗教信仰和社会组织结构与印度截然不同的汉代中国时，它是以怎样的方式立足？又如何获得了进一步发展的可能？体现佛教因素的汉代艺术品应能为这一问题的研究提供丰实的材料。

一、汉代艺术中的佛教因素

早期中国人对佛教的兴趣，似乎在很大程度上是由佛作为一个外来神祇的吸引力的激发而产生的。对照早期文献中有关于佛的零星描述，我们发现人们对佛的形象特征有着相当一致的认识。[●]

传统佛教徒大体把汉明帝永平年间（58 － 75 年）遣使求佛之

● 《文物》记者：《连云港孔望山摩崖造像讨论会在京举行》，《文物》1981 年 7 期，页 20。

● 俞伟超：《孔望山摩崖造像的年代考察》，页 13－15。

● 僧祐：《出三藏记集》，高楠顺次郎等：《大正新修大藏经》2145，页 42－43，东京，1922－1933 年。学者们对《四十二章经》的年代有不同意见，汤用彤与许理和（E. Zürcher）等认为成文于汉末。汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，页 31－46，上海，1938 年；E. Zürcher，*The Buddhist Conquest of China*，1959，E. J. Brill，p. 30；一些人主张应晚于公元 306 年，见吕澂《中国佛教学源流略讲》，页 276－282，北京，1979 年。无论哪种意见，均代表了公元2世纪后半叶和3世纪中国对早期佛教的认识。见 A. C. Soper，*Literary Evidence for Early Buddhist Art of China*，1959，p. 1。

事当作佛教传入中国之始。虽然其可靠性尚可讨论，但这个传说中提供了对佛的有关描述。《四十二章经》载："昔孝明皇帝，梦见神人，身体有金色，项有日光。意中欣然甚悦之。明日，博问群臣，此为何神。有通人傅毅曰：'臣闻天竺有得道者，号之曰佛，飞行虚空，身有日光，殆将其神也。'"● 类似的记载也见于牟子的《理惑论》、稍晚的道教著作《老子化胡经》和其他一些文献。●

据《后汉纪》，"佛身长一丈六尺，黄金项中佩明光。变化无方，无所不入，故能化通万物而大济众生。"● 牟子《理惑论》中的描述更为详细："佛者，谥号也。犹名三皇'神'五帝'圣'也。佛乃道德之元祖，神明之宗。绪佛之言，觉也。恍惚变化，分身散体，或存或亡，能小能大，能圆能方，能老能少，能隐能彰。蹈火不烧，履刃不伤，在污不染，在祸无殃。欲行则飞，坐则扬光，故号为佛也。"●

上引文献表明了公元3世纪前后，人们大体认为佛是一印度神，身材奇伟，体呈金色，项有光芒，进而又认为佛具有飞翔和幻形的法力，能与中国古代的圣贤一样救助民生。这种观念是汉代流行的神仙家和儒家思想的结合，● 神仙家可长生不老，能事飞翔和幻形，儒家圣贤匡众济世，到了"佛"这里，成了二者的结合。《四十二章经》称："辞亲出家为道，名曰沙门，常行二百五十戒，为四真道。行进志清净成阿罗汉。阿罗汉者，能飞行变化，住寿命，动天地。"● 这一观念与修炼成仙和得道升天的道家理想近乎是完全一致的。

有关于佛的这一特有观念的形成，与汉代流行思想以及佛教传入中国的时间均有密切关联。释迦牟尼宣扬"四谛"时，强调"无我"和"无常"，早期佛教的基本思想显然是对立于长生观念的，可是当佛教由大众部发展为大乘教，佛也逐渐成为能普渡众生的超自然存在，其像被做成了人形以供膜拜。佛教于1世纪传入中国时正处于这个发展阶段，● 因此人们很容易将佛与中国传统中的超自然

● 见《老子化西胡品》，王悬河：《三洞珠囊》（《道藏》，上海，1926年）卷9，页14～15。《老子化胡经》作者为晋代王浮，见E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, pp. 293–294；福井康顺：《道教の基础的研究》，东京，1925年。关于《理惑论》的真伪问题有争论，胡荫麟、梁启超、常盘大定和吕澂等认为是伪作；多数研究者如孙贻让、余嘉锡、胡适、汤用彤、马伯乐（Henri Maspero）和伯希和（PaulPelliot）则认为它是研究中国早期佛教史的宝贵资料。福井康顺对此做过全面研究，认为应成书于3世纪中叶，福井康顺：《道教の基础的研究》，页332～436，东京，1925年；E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, pp. 13 – 15.

● 袁宏：《后汉纪》，卷10，页112，上海，1937年。

● 《牟子理惑论》，重校平津馆丛书第甲集《牟子》。

● 与道家和其后道教思想不同的是，"神仙家"主张人可以通过修炼来获得长生不老。关于此说在汉代的流行情况参见周绍贤《道家与神仙》，台北，1970年。

● 高楠顺次郎等：《大正新修大藏经》2145，页43。

● 关于佛教传入中国的时间有诸多说法，如僧人在秦始皇时期来到秦都（公元前221－前208年）；张骞在138年带来佛教；霍去病获休屠王之金人；汉明帝梦见神人等。这些说法由于缺乏有力证据，只能作为传说，它们有意宣传的成分远大于历史的真实。这里我把《后汉书》中所载楚王英于公元65年崇佛作为佛教传入中国之始。见E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, pp. 19 – 24, 26 – 67.

图 16-1　四川麻濠汉墓2世纪晚期



图 16-2　四川麻濠汉墓佛像

力量联系在一起，甚至有时以佛像来替代对传统中国神的表现，这也是不难理解的。

1949至1950年，理查德·爱德华调查了四川麻濠东汉崖墓，在石门额上发现了一尊孤立的浮雕人像（图16-1），像呈坐姿，左手撩袍角，右手施无畏印，顶有肉髻，头带项光（图16-2）。所有的这些特征，都使得爱德华毫不犹豫地断定"这是一尊佛像"，[1] 据闻宥和俞伟超称，类似的图像在四川柿子湾汉墓也有发现，[2] 这样，两尊佛像在同一时期同一地域出现，表明以佛像装饰墓葬在东汉时期的四川平原极有可能是一个流行广泛的习俗。

正如爱德华和其他学者所考证，[3] 麻濠汉墓中形象的带有基本的"佛像"图像学标志——肉髻、项光、施无畏印，并且左手捏袈裟一角，与印度佛教中心犍陀罗、抹吐罗和阿迈拉瓦提的佛像无异（图16-3、16-4），显然表明了东汉后期印度佛教和佛教艺术已东渐中国。可是，这里就出现了一个问题：为什么这种圣像在刚一进入中国时，就离开了他接受礼拜的圣殿而进入了埋有死人的坟墓呢？要回答这一问题，我们必须先考察一下麻濠墓以及其他东汉墓葬和祠堂中画像内容的布置情况。

[1] R. Edwards, "The Cave Reliefs at Ma Hao," p.113.

[2] 闻宥：《四川汉代画像选集》，上海，1955年，图版59释文；俞伟超：《东汉佛教图像考》，页5。俞伟超先生曾告知，柿子湾墓中也有两尊同样的佛像，位置也在连接前后室的门道墙上，并认为柿子湾墓和麻濠墓同属于2世纪后半叶，即桓、灵时期。

[3] 以下文章提到麻濠墓的佛像：R. Edwards, "The Cave Reliefs at Ma Hao," p. 113；李复华、陶鸣宽：《东汉岩墓内的一尊石刻佛像》，《文物参考资料》1957年6期；俞伟超：《东汉佛教图像考》；杨泓：《国内最古的几尊佛教造像实物》，《现代佛学》1962年4期；杨泓：《试论南北朝前期佛像服饰的主要变化》，《考古》1963年6期；水野清一：《中国的雕刻》。

麻濠墓的石室墙壁上雕凿仿木结构建筑式样来喻示着死者的生活空间（或庭院），浮雕的人物和场面被分别安排在上方的门额和下方的四壁两个不同区域，下方四壁楹柱之间刻有荆轲刺秦王、秦始皇寻宝鼎以及天马、门人等历史故事和人物画面，上方门额处刻龙首和"佛像"。这一安排可以和著名的武梁祠的画面布置做一比较，在那里，下方壁面上依次刻有三皇五帝、圣贤孝子，还有一些包括荆轲刺秦王在内的历史故事，而作为神仙的东王公和西王母以及伴护他们的神兽、神鸟和灵怪形象，则被装饰在历史故事画面上方的山墙部位（图16-5）。

东王公和西王母是汉代普遍信奉的神仙，大量出现于汉代艺术中，人们认为他们住在西方昆仑山的一个奇异王国里，掌握着不死之药。[4] 他们的形象本身即已成为不死的象征，以寄托人们祈求长生的愿望。如此，武梁祠画像的布置安排清楚地表示祠堂三壁上的画面是为让后人铭记古代先贤的榜样，因为他们体现了儒家伦理道德的最高标准，那是汉代人行为的基本准则；山墙上的东王公和西王母形象则表达了人们对长生不老的希冀。两种思想观念的混合——现世和来世、儒家和神仙家——典型地反映在武梁祠的石刻画像当中。同样，这种观念上的混合也在麻濠墓中表露了出来，惟一不同的是武梁祠山墙上出现的神仙图像，在这里已为门额上的"佛像"

[4] 曾布川宽：《昆仑山への昇仙》，页147～152，东京，1981年。

图16-3　印度拉合尔出土坐佛　2—3世纪



图16-4　印度马吐腊出土坐佛　2世纪



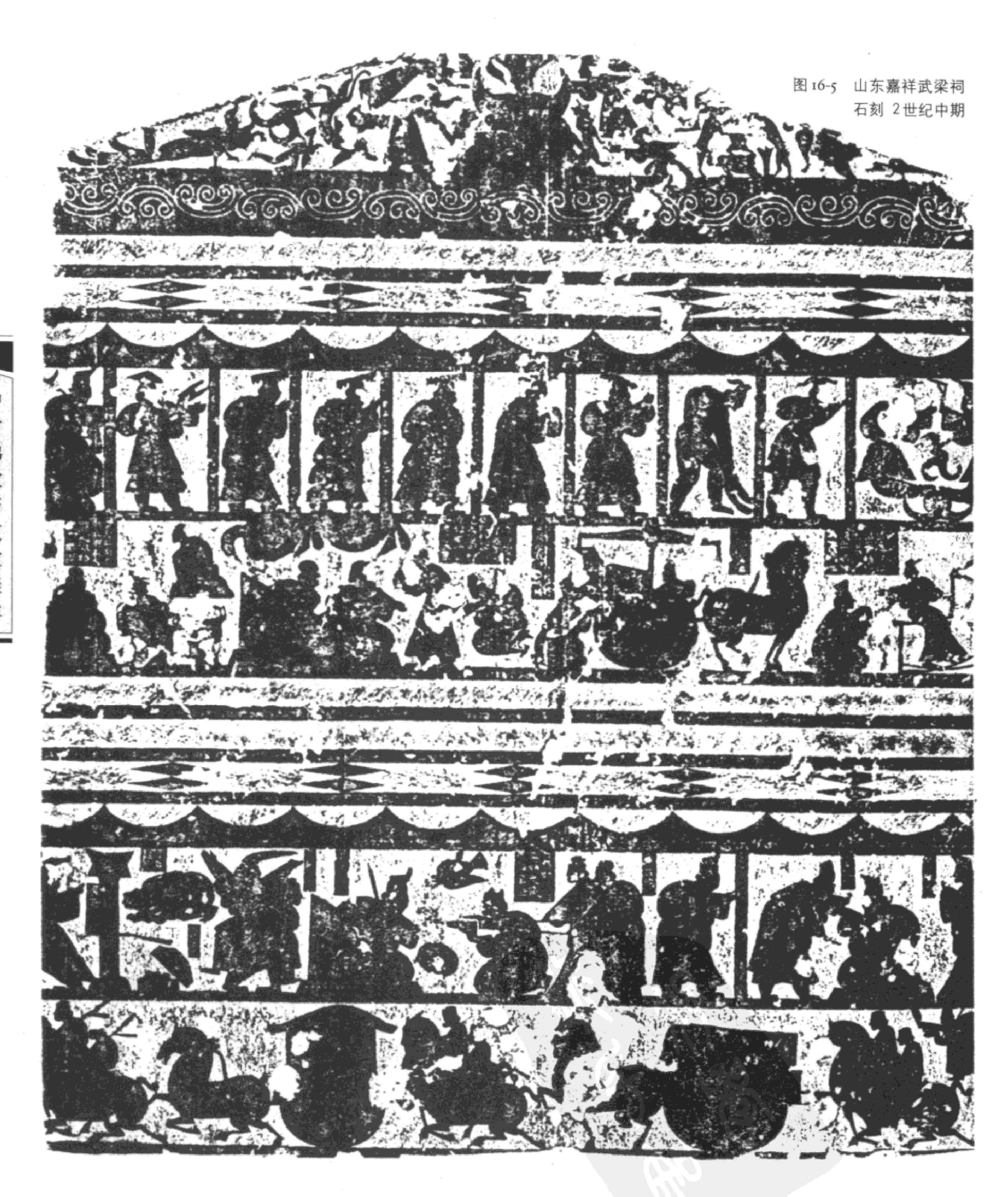


图16-5　山东嘉祥武梁祠石刻　2世纪中期

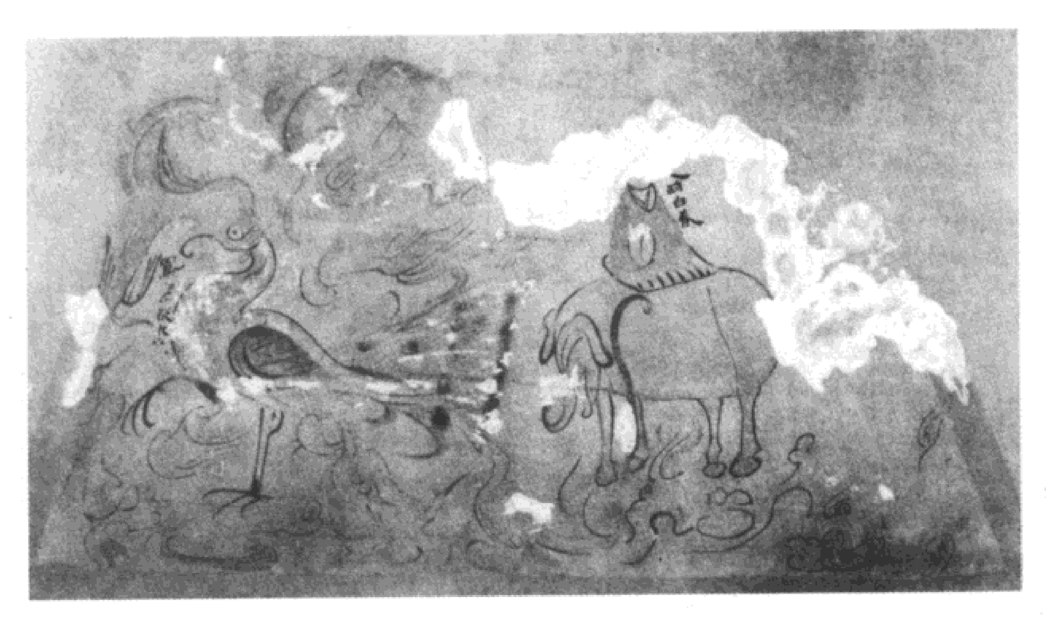


图16-6 内蒙古和林格尔汉墓壁画 2世纪晚期

所代替。前面所引有关于汉代人对佛的理解的文献提示了这一替换的理由——佛作为来自西方世界“外神”，又有助人不死之力，在汉代人心目中也就很自然地与东王公和西王母的形象发生了联系。[1]这种观念导致了佛像功能的一次重要转变，在麻濠墓中，这尊圣像不再是公共场合中的参拜对象，而是死者期望死后升仙的个人愿望的象征。这一转变解释了为什么在东汉时期，佛像和其他一些佛教画面经常被用来装饰坟墓。

在内蒙古和林格尔东汉墓的壁画中，前室顶部东向绘东王公，西向绘西王母，南向是一人骑着一头白象——被认为是佛传故事中的“乘象投胎”画面（图16-6）；在朝北方向绘有一盛着一些球状物的盘子，榜题为“猞猁”（即舍利）。[2] 东王公、西王母与佛教象征物共同形成一组图像，应意味着在汉代人的观念中它们的意义是相对应的。

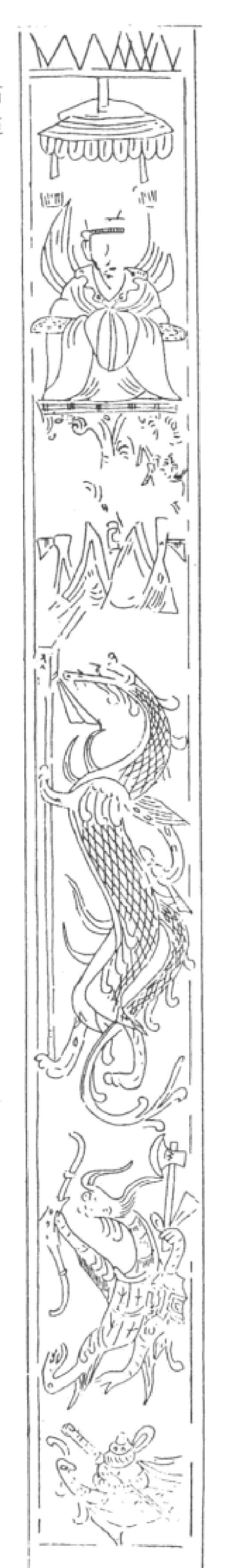
山东沂南画像石墓提供了另一个反映这种“对应”的例子，[3]在墓葬后室的八角擎天柱上刻有东王公、西王母和两尊带项光的立像（图16-7）。东王公头戴平顶冠，西王母着精致的花冠，双手均插于宽大的袍袖之中，怀中皆拥一扁平状法器，端坐在巨鳌托奉的三峰耸立的昆仑山上，头上方张悬着华盖。两尊带项光的立像在柱上的位置与东王公、西王母的位置相对应，身着窄袖上衣，下穿带流苏的短裙，具有同样的装饰。但两者亦有不同，如一尊臂持一鸟，立于神龙之上；另一尊则徒手站在一株灵芝上。由此可见，它们的神性特征是由不同宗教传统中的一些神圣符号暗示出来的：项光属于

[1] 如范晔《后汉书》：“或云其国（安息即波斯）西有弱水、流沙，近西王母所居处。”《后汉书》，页2920，北京，1965年。

[2] 俞伟超：《东汉佛教图像考》，页68～69。

[3] 关于沂南画像石墓的年代有两种意见，曾昭燏和俞伟超认为属于东汉时期，见俞伟超《东汉佛教图像考》；曾昭燏：《沂南古画像石墓发掘报告》，北京，1956年；安志敏、李文信和史学研（音译，Shih Hsio-yen）认为稍晚，可能属于晋，见安志敏《论沂南画像石墓的年代问题》，《考古通讯》1955年2期；李文信：《沂南画像石墓年代的管见》，《考古通讯》1957年6期；Shih Hsio-yen, "I-nan and Related Tombs," *Artibus Asiae*, vol. XXII, no. 4, 1959.

图16-7　山东沂南汉墓石刻　2世纪晚期至3世纪









佛的象征物，而龙和灵芝则历来与中国的神仙相关。此柱南面的另一尊坐像也带有这些混合特征（图16-7），其背部生有一对羽翼，如同东王公和西王母，并为一个羽人所托举。但其右手明显上举作施无畏印，正如麻濠墓中佛像的手势。头顶上的一个突起物企图表示肉髻，但是上面又有一小冠或络带。鉴于这些混合的或不标准的圣像特征，以上这三尊像都很难确切地定名为佛，我们只能说它们融合了佛像和中国仙人的不同艺术表现。它们被刻在墓中，与东王公和西王母一道象征着死者向往的仙境。

佛像与西王母和东王公像之间不但对应，而且可以互相置换。一些互换的例子表明，在公元2、3世纪时，佛不仅在道教神圣和儒家贤哲当中占有一席之位，而且也还与一些地方性信仰合而为一。我们可以在2世纪的一个例子里获悉这种合流的情形。这是一个陶座，40年前出土于四川彭山的一座东汉墓，现藏南京博物院（图16-8）。陶座的圆形底座上部竖立着一段圆柱体类似于树的残干，底座的侧面装饰有一组双龙拱璧的浮雕图像。树干正面是一尊高浮雕的佛像，为两尊立像夹护，俞伟超揣摩这两尊立像为菩萨。[1] 佛像面部已漫漶不清，但其他一些特征，如高高凸起的肉髻，

[1] 俞伟超：《东汉佛教图像考》，页75。



图16-8　四川彭山汉墓出土泥质灰陶摇钱树座　2世纪晚期　南京博物院藏



图16-9　四川三台出土汉代泥质灰陶摇钱树座　2世纪晚期

右手施无畏印、左手执衣袍角等姿态，则与麻濠墓中的那尊“佛像”相类。

另一件类似的陶座也是发现于四川（图16-9），其上段的装饰不是佛，而是端坐于龙虎宝座、旁有两仙人夹护的西王母。在它的下段，则出现了取材于印度艺术的象奴与三头大象。[1] 这一点，有待稍后讨论。俞伟超研究了这类陶座的功能并指出其与汉代中国西南地区流行的对“社”的崇拜的联系，指出它是象征地祇的铜质“钱树”的底座。[2] 根据于豪亮所掌握的材料，目前所出土的东汉时期的“摇钱树”座通常以东王公和西王母图像为装饰。[3] 出现在摇钱树座上的佛像再次证明他被当成了与东王公和西王母类似的神，并且又与代表丰收、六畜兴旺和家庭繁昌的社神崇拜发生了联系。

既然佛被认作仙人，具有飞升和幻化的法力，在中国人的思维中就很容易将他与拥有同样能力的龙联系在一起。在上面谈到的那个陶座的佛像下方，有二龙拱璧；在麻濠墓中，与佛并排着的是一个龙首；在后面将谈到的盍氏镜的背面装饰中，盛于盘中的佛舍利[4]和一条龙则被当成一对对应物构制在一起（图16-10）；甚至于5世纪的一件铺首（图16-11），[5] 也显示了同样的意趣。这件铺首的上部铸有一神像，头顶有高高的突起物，或为发髻，穿着很像菩萨，双手挽着

[1] 《新中国出土文物》，页395，北京，外文出版社，1972年。

[2] 俞伟超：《东汉佛教图像考》，页75。

[3] 于豪亮：《钱树、钱树座和鱼龙曼衍之戏》，《文物》1961年11期，页43。

[4] 把“舍利”画成球状盛在盘中是2至5世纪的流行风格，根据和林格尔墓的发掘者李作智的记录，在前室东墙上画有一盘中盛四个球状物，榜题为“猞猁”，见俞伟超《东汉佛教图像考》，页69。俞伟超《东汉佛教图像考》（页71）引《法苑珠林·舍利篇·感应缘》：“魏明帝洛城中本有三寺，其一在宫之西，每系舍利在幡刹之上，辄斥见宫内，帝患之，将毁除坏。时有外国沙门居寺，乃金盘盛水，水贮舍利，五色光明，腾焰不息。”

[5] 类似的铺首还藏于大英博物馆(the British Museum)和旧金山亚洲艺术博物馆(the Asian Art Museum, San Francisco)。1983年，宁夏固原北魏墓中出土了带有相同人像和艺术风格的两例，为此类器物提供了时代标准，并证明是棺上的装饰。参见韩孔乐和罗丰《固原北魏墓漆棺的发现》，《美术研究》1984年2期，页3～11。



图16-10 盍氏镜 3世纪（采自大村西崖《支那美术史雕塑篇》图版419，东京）

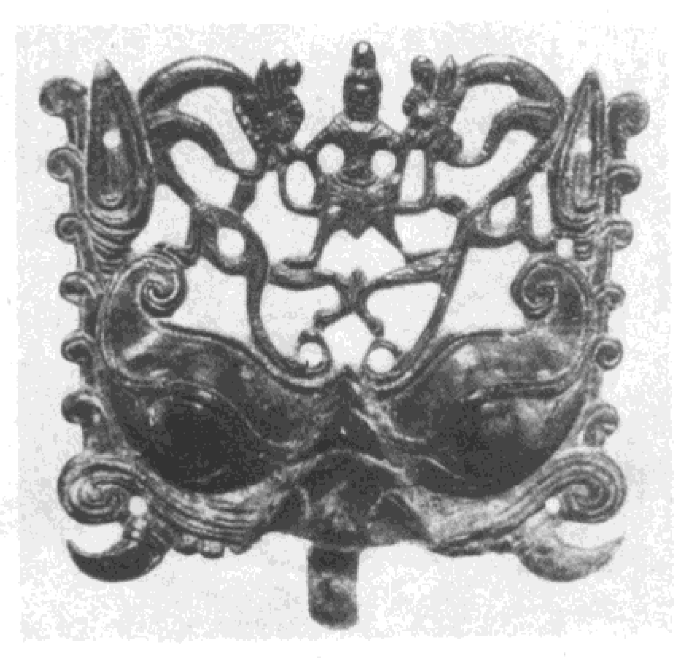


图16-11 兽面铺首 4世纪（大阪市立美术馆《六朝の美术》，东京，1976）

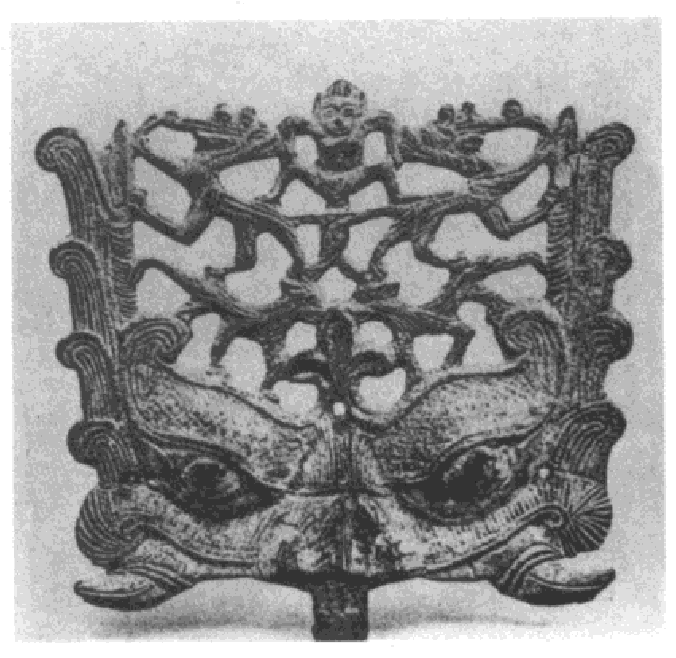


图16-12 兽面铺首 4世纪（A.J.Koop, *Early Chinese Bronze*, pl. 960, New York, 1924）

龙的缰绳，这种构图形式把菩萨与中国古代传说中著名的驯龙人物豢龙氏联系了起来，后者的形象正可见于一件类似的铺首（图16-12）。[6]

上述器物中显现的佛与龙的联系也与汉代流行的祥瑞思想有关。[7] 祥瑞说的理论根据相当简单：简言之，所有自然现象都传达着天的意志，某些奇异现象则表达了天的警示或对人类行为的控制。但祥瑞的意义毕竟太多样太纷杂了，所有的奇异事物与事件均可以被看做是代表天的指令的"奇异现象"。我们可以说祥瑞思想的一端是董仲舒的儒家思想，根据他的理论，帝王乃为天子，天子受命于天，通过"受命符"之类的媒介物传达天的指令即是祥瑞。[8] 祥瑞思想的另一端则是由各种大众信仰构成的祥瑞观念，汉代民众沉迷于祥瑞，尤其在灾乱四起的东汉时期，祥瑞的观念到处弥漫。这些祥瑞包含有地瑞、天瑞、植物瑞、动物瑞、矿物瑞、器物瑞、神仙瑞等等，其概念已经大大地延展了自然现象的范围。[9] 在这种背景之下，自外域泊来的佛教圣物也就很自然地被当成祥瑞。

武梁祠石刻画像中的"祥瑞"图旁有榜题注明其各自的功能意义，如"比翼鸟，王者德及高远则至"；"玉马，王者清明尊贤则至"。[10] 值得注意的是其中的一幅祥瑞图是一朵正为两个仙人所膜拜的大莲花（图16-13），莲花题材早在汉代以前就已经在青铜器的装饰中出现，

[6] 豢龙氏为传说中的人物，曾为舜帝养龙，见《左传·昭公二十九年》；A. J. Koop, *Early Chinese Bronze*, New York, 1924, pl. 6,c.

[7] Wu Hung, "A Sanpan Shan Chariot Ornament and the *Xiangrui* Design in Western Han Art," *Archives of Asian Art*, vol. 37, 1984。中译见本书《三盘山出土车饰与西汉美术中的"祥瑞"图像》。关于汉代图像艺术中的祥瑞题材，见林巳奈夫《汉代鬼神の世界》，《东方学报》46期（1974年），页223～306。

[8] 董仲舒：《春秋繁露》卷6，页3，上海，1935年。

[9] 内蒙古自治区博物馆：《和林格尔壁画墓》，页25，北京，1978年。

[10] E. Chavannes, *Mission Archeologique dans la Chine Septentrionale*, Paris, 1909, pl. XLVIII.



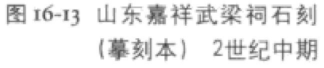

图 16-13　山东嘉祥武梁祠石刻（摹刻本）　2世纪中期


图 16-14　印度菩提伽耶石刻　2世纪（Coomaraswamy, *La Sculpture de Bodhgaya*, Paris, 1935, pl. L1,1）

但从未作为礼拜的对象，武梁祠画像所含概念无疑来源于印度佛教艺术（图16-14），但是这里的莲花不再是作为佛教的象征物，而是作为一种祥瑞。

武氏祠前石室中还有另外一个引人注目的画面：两个羽人正在礼拜一座外形颇似一宽底酒瓶的建筑物（可能是一个坟丘）（图16-15），上面的两条垂直阴线似乎是想勾画一根树立于建筑物底部的箭杆状物，一个羽人和一只鸟在建筑物上方盘旋。这个画面的两旁是两幅分别描绘仙人拜祥草和祥云的画像，这两种题材均频繁地出现于汉代有关祥瑞的文献。由此可以推知，中间的一幅表现的也应该是祥瑞崇拜。但这一题材源于哪里呢？我认为它可能来自印度佛教艺术中的拜塔画面。比较武梁祠的这一画面与桑奇大塔和巴尔胡特大塔的浮雕，可以发现在画面构图、塔的外形、两侧的礼拜者和天上的飞翔物几方面有很多相似（图 16-16、16-17）。然而武梁祠画面要简单得多，印度作品里的那些世俗礼拜者也已变成了汉代祥瑞艺术中流行的羽人。

俞伟超认为和林格尔壁画墓中的“仙人骑白象”和“猞猁”图像反映了“佛教信仰仍然是和早期道教交糅在一起”。[1] 实际上，尽管这两种题材来源于印度佛教艺术，但这丝毫不意味着他们仍体现

[1] 俞伟超：《东汉佛教图像考》，页 71～72。

着原有的佛教含义。仙人骑白象画面与凤凰图并排于墙壁的一端，其对面又有猞猁图和麒麟图并列。凤凰和麒麟是汉代最为流行的祥瑞艺术题材，从上面两对画面的关系着眼，可以推知白象和“猞猁”也是表示祥瑞意义的。此外，白象也出现在同一墓中的一组带榜题的祥瑞图系列里，进一步证实了这一解释。[2]

“象”在商周艺术中绝不陌生，那么我们说汉代艺术中的白象题材源于佛教又是从何而论呢？俞伟超已经提出这个仙人骑白象的画面源出佛本行传说中的“乘象入胎”。[3] 根据这个传说，释迦牟尼的母亲摩耶夫人因梦见一白象潜入了她的胎中而感孕。我们在张衡

[2] 内蒙古自治区博物馆：《和林格尔壁画墓》，页34。

[3] 俞伟超：《东汉佛教图像考》，页69～72。

图16-15 山东嘉祥武氏祠石刻 2世纪中期



图16-16 印度巴尔胡特石刻 2世纪（Cunningham, A. *Stupa of Bharhut*, London, 1879, pl. XXXI）

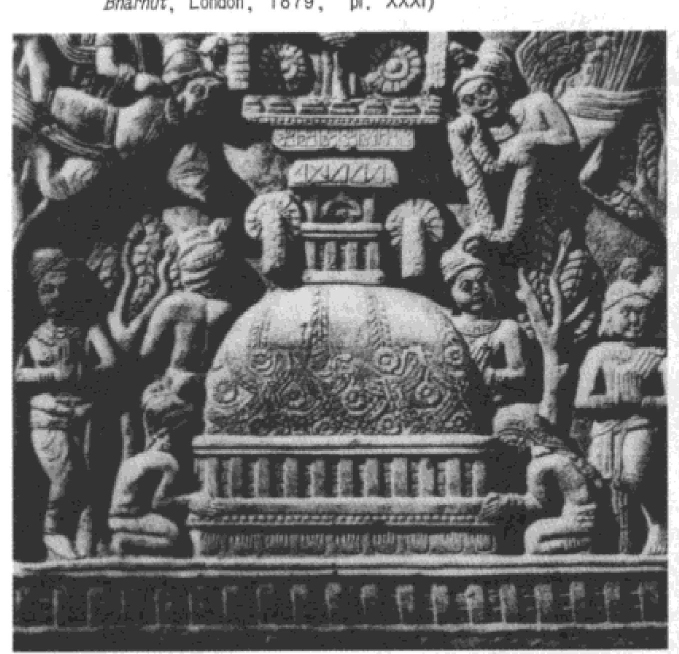


图16-17 印度巴尔胡特石刻 2世纪（A. Cunningham, *Stupa of Bharhut*, London, 1879, pl. XXXI）

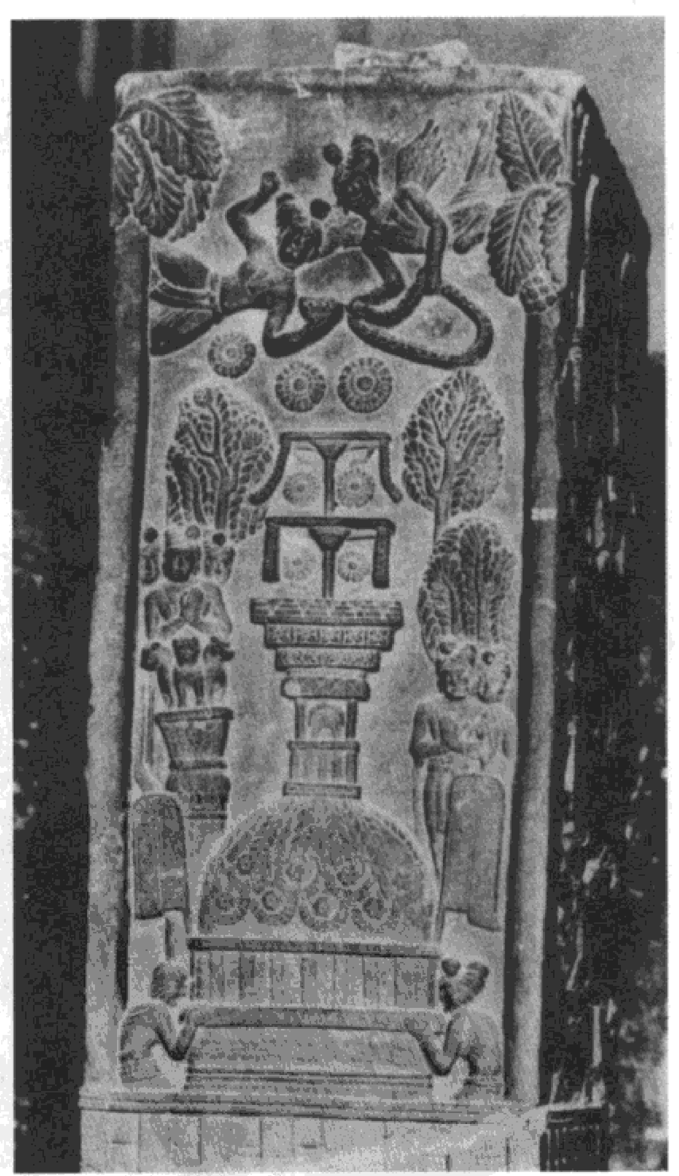




图 16-18 河北定县三盘山出土汉代车饰纹样 公元前1世纪

(78—139年)的《西京赋》中可以发现对俞伟超说法的证据,在张衡对奇异的祥瑞世界的描述中有这样一句话:“白象行孕”。[1] 这一概念不属于传统中国思想。同一篇赋中,张衡在表达宫女的美貌容颜时说道:“展季桑门,谁能不营?”意思是说,即便是让贤人展季和名僧桑门见了,也难保不为她们迷人的容仪所动。[2] 此语表明张衡必定是熟悉一些佛教人物和传说的,由此可见他所谈到的“白象行孕”概念必也是源自佛教传说。

白象作为来自西方的祥瑞在公元前2世纪的中国人当中已经是

[1] 张衡:《西京赋》,《文选》,页43,香港,1960年。

[2] 张衡:《西京赋》,页45;E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, p. 29;长广敏雄、水野清一:《云冈石窟,西历五世纪における中国北部佛教窟院の考古学的调察报告》卷6,页77。

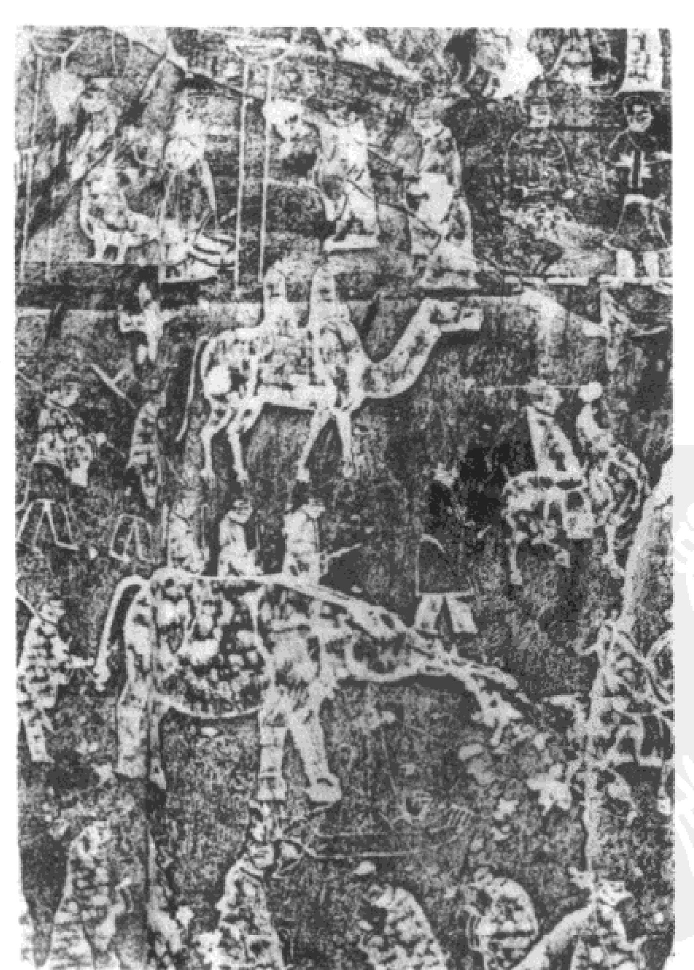


图 16-19 山东长清孝堂山汉代祠堂石刻 1世纪

一个流行的概念。武帝在题为《象载瑜》这首著名诗篇中写道："象载瑜，白集西。食甘露，饮荣泉……神所见，施祉福。登蓬莱，结无极"。[1]

由于白象在汉代是外邦携来的贡品，[2] 因而在许多汉代的祥瑞图中，象是由外域的献贡者驾驭着的。如河北定县三盘山出土的一件镶嵌铜车马器，其装饰分为四个等份，第一段是象征汉代皇帝的黄龙，其后紧接着是一头白象，白象的背上坐着三个身体裸露、头束螺髻的御者（图16-18）。类似的画面又见于四川三台出土的陶座（见图16-9）



图16-20 巴基斯坦拉瓦尔品第出土银盘 2世纪 大英博物馆藏（B. Rowland, *The Art and Architecture of India*, 3rd edition, Baltimore, Maryland, 1967, Pl.192c)



图16-21 巴基斯坦拉瓦尔品第出土银盘 2世纪 大英博物馆藏（B. Rowland, *The Art and Architecture of India*, 3rd edition, Baltimore, Maryland, 1967, pl.192d)

和孝堂山画像石（图16-19）等处。[3] 将这些画面与其同时或稍早的印度"驭象"图像对照（图16-20、16-21），[4] 可以看到在艺术表现上有许多相似之处。特别是在原得自于巴基斯坦拉瓦尔品第的奥克修斯遗宝中的那些银盘上的画面，大象的动态和三盘山图像几乎完全一致，手持象钩驱赶那些生灵的象奴人数也都是三个。山东滕县东汉墓的一个画像石残块，为敲定这一图像的印度来源提供了又一难得的证据。该石上段，三象奴正驾驭一头六牙大象，紧随一麒麟或神龙之后（图16-22）。在印度佛教中代表佛的某一前世的六牙白象，在这里却被表现成受人驱使的一件贡品、一种体现上天认可皇权的祥瑞。

通过对汉代艺术中之佛教因素的上述讨论，我们可以得出以下结论：

[1] 班固：《汉书·礼乐志》卷22，页1069。

[2] 班固《汉书·武帝纪》有"南越献驯象……"的记载。（页176）

[3] 带有象题材的汉代艺术品还包括少室阙及启母阙画像石，徐州茅村冯君儒人墓、铜山洪楼、南阳以及洛阳和西安古路沟墓陶俑，见贾峨《说汉唐间百戏中的"象舞"——兼谈"象舞"与佛教"行象"与海上丝路的关系》，《文物》1982年9期，页53～60。

[4] 正如本杰明·罗兰（Benjamin Rowland）指出的，早期骑象者形象可见于桑奇（Sāñchī）和巴尔胡特（Bhārhut）大塔的圆状装饰中。Benjamin Rowland, *The Art and Architecture of India*, 3rd edition, Baltimore, Maryland, 1967, p. 107; Jessica Rawson, *Animals in Art*, London, 1977, pp. 36－37.

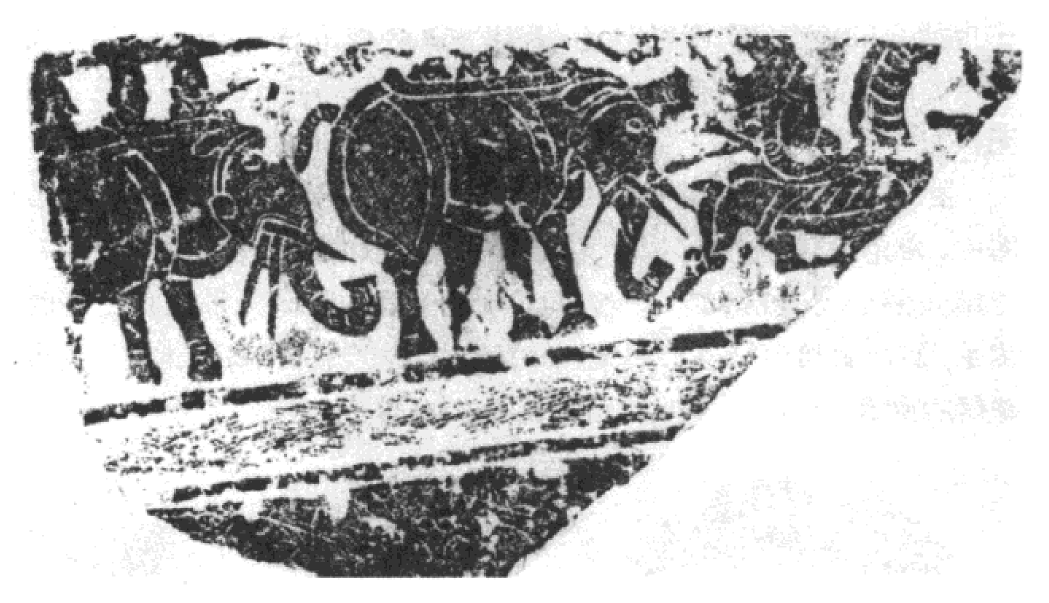


图16-22 山东滕县出土汉代石刻 2世纪

(1) 在一般汉代人的心目中，佛是长生不老的外来神仙，有飞翔和幻形法力，并能救助众生。

(2) 基于这种法力，佛被摆到了和西王母等中国仙人等同的地位，与汉代流行的长生思想融为一体，并为中国传统墓葬礼仪所吸收。

(3) 出于同样的原因，佛又被融入到多种地方宗教信仰中，并出现在其宗教象征物上。

(4) 仍是由于同样的原因，佛的有关传说和佛教的象征符号被当作瑞仙和瑞兽，通过与流行的祥瑞思想的融合，成为董仲舒"君权神授"思想的组成部分。

(5) 由于这些本地信仰的非系统性，其吸收和运用这些佛教艺术题材时就不免东鳞西爪，成了一些孤立的偶像和符号。诸如：

a.佛像：其标志性特征主要是项光、肉髻和手印，还有披于双肩、衣纹沿上身作平行垂褶的袈裟，右手总是施无畏手印，左手置于胸前或持袈裟一角。

b.佛传故事：包括佛的投胎转世和拜塔。

c.佛教象征物：包括莲花、舍利和白象。

尽管这些因素均来自印度佛教艺术，但以上所举个例中没有一例具有原有的佛教意义或宗教功能，相反，他们却以其新奇的形式，丰富了中国本地宗教信仰和传统观念的表达。将这些作品视为早期中国"佛教艺术"的表现、以之为原有佛教意义的真实体现，

势必是一种误读。事实上，这些作品甚至不能被看成是佛教与中国传统的综合，而仅仅是反映了汉代流行艺术对某些佛教因素的偶然借用。在我看来，这是佛教艺术初入中国时的基本情形。不过，正是以这样一种粗浅的方式，佛教逐步得以在这片广袤而陌生的土地上扎根立足。

二、东吴和西晋时期的佛像

上文所讨论的艺术品表明，佛教艺术元素在汉代晚期已经被吸收到中国传统思想当中。文献记载也表明大约在同一时期，正统的佛教僧团在洛都建立了他们的宗教中心。公元148年波斯僧侣安世高来到洛阳，标志着一个势力强大而又迅速扩张的宗教社团的开始。继安世高之后，又有一批西域僧人于2世纪后半叶来到洛阳，[1]他们组成了一个拥有不同成分的团体；他们的宗教，正如许里和(E. Zürcher）所言，很大程度上是“外邦人的宗教”，这些人如不是当时的新移民，就是以往移民的后裔，在这些人当中，流传着一些来自印度或中亚地区的佛经写本。[2]

在此后的半个世纪里，形势发生了很大的变化。东汉覆灭后，部分佛教领袖由洛阳辗转来到长江中下游的吴国都城建业，与由海路而来的同道一起在那里建立了新的佛教中心。吴地的佛教在某些方面异于洛阳。在洛阳，文化上处于孤立的僧侣们发现自己是在一个陌生世界里阐述着被视为“蛮夷”的宗教教义；相形之下，吴城和建业的高僧们则学贯中西，支谦“讽诵群经，志在宣法”[3]，康僧会“明解三藏，博览六经，天文图纬，多所综涉”[4]。与专事译经的洛阳僧人不同，吴地的佛教宗师们悉心关注宗教世界以外的中国社会，他们以“佛教术士”的身份依附于王室，为实现其新的宗教提出实际依据。实际上，这些佛徒在某种程度上与其道家对手是在同一层次上活动。康僧会显示佛舍利变化的奇迹深深地打动了吴主孙权，以至于孙权专门为他修建了著名的建初寺。在此期间，吴主也将“神巫”王表召至宫室，并也曾为之建立“第舍”。当下一代吴主孙綝祓除“异教”时，他将佛寺与伍子胥庙—— 一位被当作吴地的地方神的著名历史人物的祠堂——相提并论。吴地佛教的

[1] E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, pp. 23–24；塚本善隆：《中国佛教通史》卷1，页84～100，东京，1968年；任继愈：《中国佛教史》卷1，页141～151，北京，1981年。

[2] E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, p. 47.

[3] 见慧皎：《高僧传》卷1，页9；Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, p. 47.

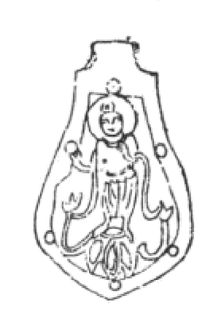
[4] 见慧皎：《高僧传》卷1，页9；Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, p. 52.

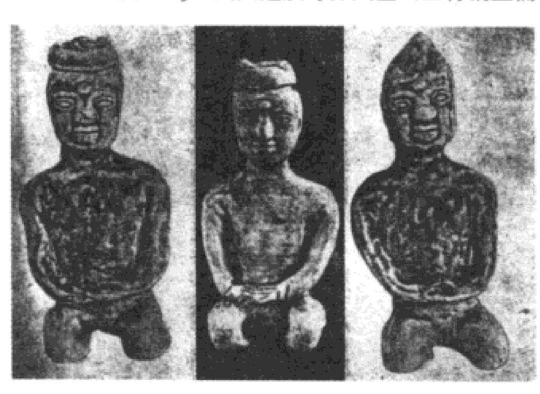
显著特征还在于它从当时存在的一种"民间佛教"中取得支持。吴国的正统佛教中心建初寺，在孙皓掀起的迫害异教的运动中似乎并未受到触动，这一点令学者们认为孙所祓除的是当时流行的民间佛教，并不包括佛教寺院。[1] 在我看来，吴地佛教的流行、佛教思想与中国传统思想的融合，乃至"民间佛教"的存在，均为我们理解当地与大众生活密切相关的艺术品中使用佛像作为装饰题材的普遍性，提供了一个背景。

迄今为止，见之于报道的这类遗迹至少有42例，[2] 全都出土于

[1] E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, p. 52.

[2] 这些实物包括本文所讨论的20枚铜镜、20件陶瓷残片（图16-24～16-42，16-44～16-59）；此外还有一件291年的铜镜（图16-29）和武昌莲溪寺出土的铜带具（图16-23:a）。承俞伟超先生见告，云梦县文化馆藏有一面铜镜，上面同样装饰着四个佛像，其年代当在4世纪。还有一部分陶瓷人像带有佛的某些图像学特征（图16-23:b），不过从其冠服的形制看，其身份有待进一步考察。


图16-23:a 武昌莲溪寺孙吴墓出土铜带具


图16-23:b 武昌莲溪寺孙吴墓出土青铜坐俑

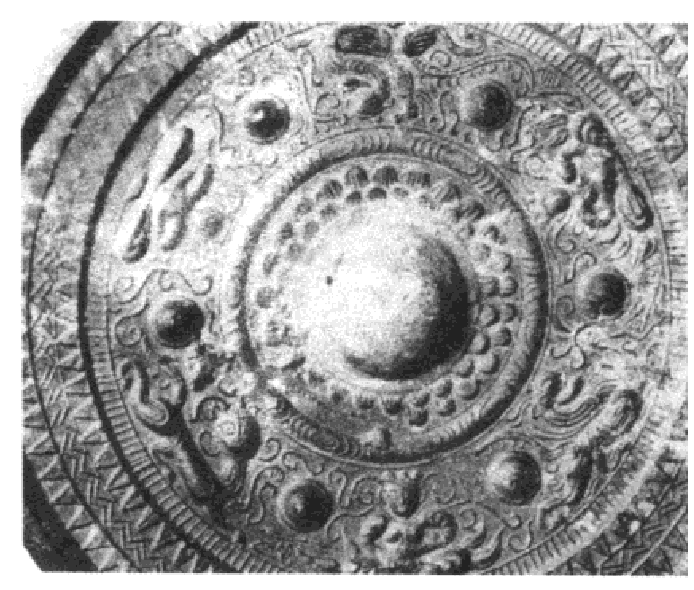
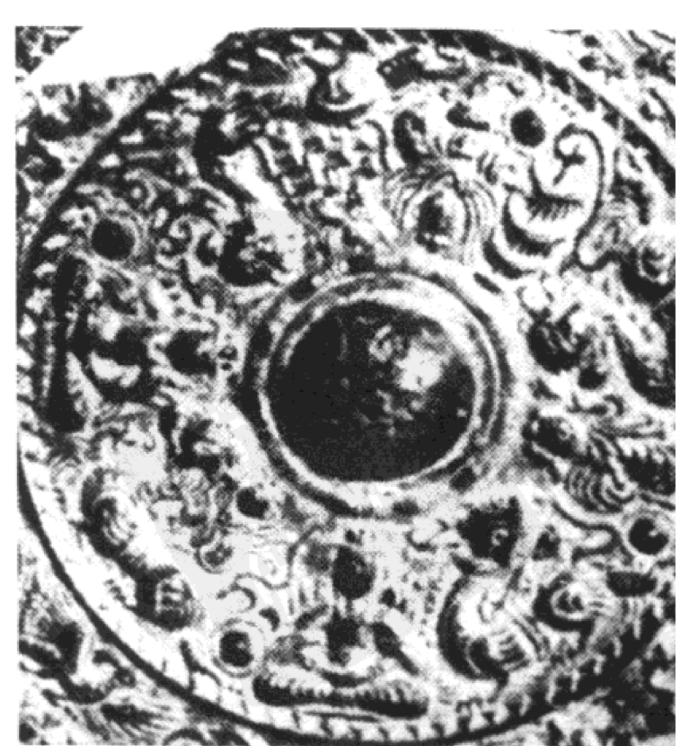

图16-24 日本京都府向日市寺户町出土神兽镜 3世纪 京都大学藏（樋口隆康《古镜》图版123，东京，1979年）


图16-25 日本冈山市一宫出土神兽镜 3世纪 冈山科技大学藏（樋口隆康《古镜》图版124）


图16-26 日本群马县赤城冢出土神兽镜 3世纪（西田守夫文，见*MUSEUM*，1981，1）



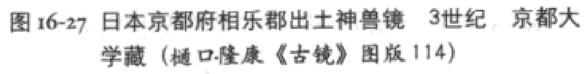


图16-27 日本京都府相乐郡出土神兽镜　3世纪　京都大学藏（樋口隆康《古镜》图版114）



图16-28 日本京都出土神兽镜　3世纪　东京国立博物馆藏（*MUSEUM*，1966,11）

或被认为是出土于长江中下游地区。其中在过去的35年间受到学者们关注的是一大批饰有佛像的铜镜。[3]

水野清一据其纹饰将这些铜镜分为三种类型：A型为三角缘神兽镜；B型为平缘神兽镜；C型为夔凤镜。[4] 许多学者认为A型铜镜装饰有佛像，[5] 但是判定佛像的图像学标准尚需进一步界定，特别是因为佛像与中国传统神仙像的相似点使它们容易混淆。依笔者之见，更准确的分类应不只是将它们简单地划分为两极——中国神像和与之相对的佛像，而是应该注意到这两极中间所包含的许多变化。如铸在许多铜镜上的东王公、西王母这类传统神仙形象具备着一些共同特征：头戴冠（通常为三山冠），双手掩于宽大的衣袖之内；有仙人和神兽侍列两旁；它们身体的下半部分常常都表现得比较含混（图i-a）。与这种形象最接近的变体可以以京都府向日市寺户町、冈山市一宫和群马县赤城冢出土的铜镜为例（图16-24、16-25、16-26），其中图像皆有传统神像的那些特点，如有羽翼和三

[3] 发现的饰有佛像的20枚铜镜，只有3枚出土于中国，10枚发现于日本。日本学者认为这些铜镜和所有三角缘神兽镜均由魏国输入，富冈谦藏：《古镜の研究》，东京，1920年。其主要依据是陈寿《三国志》对魏明帝景初二年十二月赐日本邪马台国女王物中有铜镜百枚的记载。王仲殊认为这些神兽镜是由东渡日本的吴国工匠制作的，夔凤镜在长江中下游地区制成，此观点已被新的考古资料证实，本文采纳后者的观点。

[4] 水野清一：《中国における佛像のはじまり》，*Ars Buddhica* 7 (1950)，pp. 47－52；长广敏雄、水野清一：《云冈石窟，西历五世纪における中国北部佛教窟院の考古学的调察报告》，页80～83。

[5] 同前；王仲殊：《关于日本的三角缘佛兽镜》，《考古》1982年6期，页630～639。

图i: a1（216 年）



图i: a2（238 年）

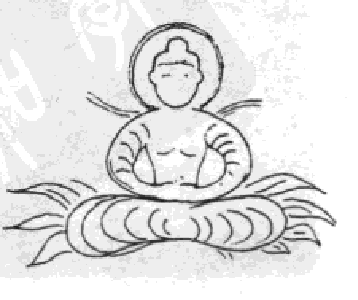
图i: b



图i: c



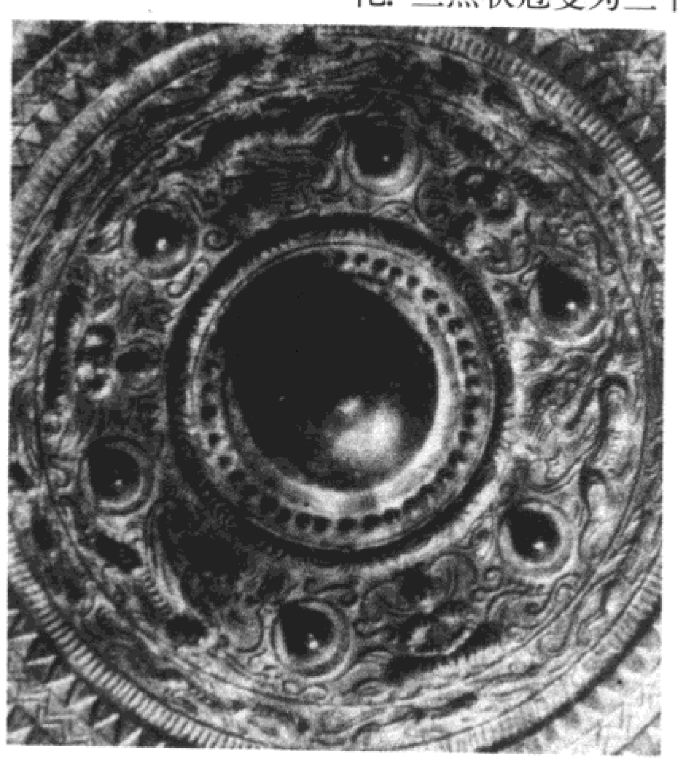
图i: d



山冠，但显然又出现了新的图像学特征：束身衣代替了宽松的袍服；双手不再掩于宽大的袖笼中，而是相交于胸前（图i: b）。这一手势以及交脚而坐的姿态与印度佛教艺术中的禅定印之接近，已令部分学者将这类形象确定为佛。

图16-29 日本奈良县北葛城郡新山墓出土神兽镜 3世纪（大阪市立美术馆《六朝の美术》图版175，东京，1976年）

属于第二类变化的神性特征，见之于京都府相乐郡山城町和京都市出土的铜镜（图16-27、16-28），两镜展示了神像的两种主要的形态变化：三点状冠变为三个突出的小发卷，每一神像的头后都有一个由凸起的小珠粒组成的项光（图i: c），可是传统式样的袍服和侍立在侧的仙人仍然将它们与东王公和西王母紧密地联系在一起。

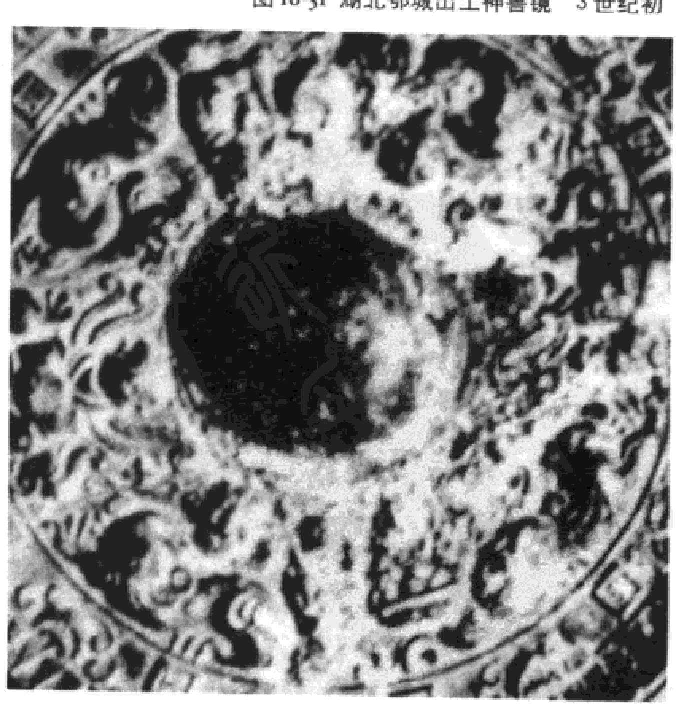


这一系列变化中的最后一类，即标准的佛像，仅见于奈良县北葛城郡新山墓中出土的铜镜一例（图i: d）。[1] 在这面铜镜上，六个乳突将铜镜内缘装饰带分为六段，其中交替装饰这三尊坐像和三个神兽。三神像以细线刻画，皆交脚坐于莲花座上，着平行线折裥纹袍服，然而其中仅一尊有肉髻和项光，其两侧各有一朵莲花；另两尊却头戴三山冠，肩有双翼，因此无疑属于我所归纳的第一种变化类型。

图16-30 佛像镜 291年



图16-31 湖北鄂城出土神兽镜 3世纪初



这一系列变化或许会导致读者猜测其中有一个编年序列存在，然而到目前尚无证据支持这一猜测。根据在日本发现的另外一些三角缘神兽镜的纪年参照，水野清一已将包含在上述三种变化中的这些作品的年代断为三国时期（222—265年）。● 不管怎样，在我看来这些变化都反映了当时人对于神仙的概念上的混乱，反映了对传统和外来的两种不同神性特征的随意借用。根据前面两种变体的混合图像学特征，我们或许无法判断这些神像的确切称谓，但我极怀疑项光和三山冠分别为代表佛和东王公或西王母的最重要的标志。正如沂南汉墓八角石柱上类佛的形象与东王公和西王母并列的那种图像布置一样，图16-26、16-27、16-28、16-29、16-30、16-31和16-10中所示的七面铜镜（在最后一例中佛是由其舍利代表的）也采用了同样的图式，所有这些个例中，都有一头饰项光的形象，而与之相对应的形象则头戴三山冠。倘如这一观察可信，那么我们只能将我所划分的第二种和第三种类型定为佛像，而第一种类型，虽然吸收了佛像的某些图像特征，仍属于东王公西王母那一类中国传统神仙的范畴。

与三角缘神兽镜的神像的多样性相比，B型平缘神兽镜上的佛像却遵循着一套严格的装饰程式。图16-32、16-33、16-34、16-35和16-36中所示的五枚这类铜镜，从各种装饰题材的布置甚至到一个具体形象的细部刻画均基本一致。● 这些铜镜中的内缘装饰带被四个乳突划分为均等的四段，两段各有两像，另两段每段各有三像，前者当中有一组图像表现一佛坐莲花座，头有肉髻和项光，其旁侧立一人头挽高髻，可能是一尊菩萨；与之相对的一段中也布置有与此类似的两尊像，可佛所坐的却不是莲花座，而是两个正面的狮子头（或龙虎座），佛的头顶出现了双髻，使我们联想起一宫的那面铜镜上的那个类佛神像的三球形发式（见图16-24），这一迹象照例暗示这与东王公和西王母的三山冠的密切联系。在另外两段图像中，有一立像手执莲茎为两尊坐像夹护，三尊像均有同样的双髻。

截至1981年，所有见诸报道的饰有佛像的B型铜镜均发现于日本。经过与有纪年的神兽镜进行比较，水野清一认为这类所谓的“佛兽镜”大概铸于公元300年前后。● 樋口隆康进而根据这类铜镜

● 此镜在以下文中讨论过：长广敏雄、水野清一：《云冈石窟，西历五世纪における中国北部佛教窟院の考古学的调察报告》，页80；西田守夫：《黄初四年半方形带神兽镜と光背のある三角缘神兽镜》，Museum，1966（11），p. 28；水野清一：《中国における佛像のはじまり》，pp. 47–49；樋口隆康：《古镜》卷二，东京，1979年。

● 水野清一：《中国における佛像のはじまり》，p. 48；长广敏雄、水野清一指出：“许多神兽镜类型铜镜发现于日本，但只有两件为240年。与有纪年的标本相比较，这件也明显属于同一时期。几乎完全可以说它属于三国时期，尽管也有属于西晋的一些可能。”见长广敏雄、水野清一《云冈石窟，西历五世纪における中国北部佛教窟院の考古学的调察报告》，页80。

● 樋口隆康把这类铜镜细分为两类：第一类包括本文的31和33；第二类为32、34和出土于名古屋尚未发表的一枚。实际上，如樋口隆康指出的那样，两类间只有细微差别。参见樋口隆康《古镜》，页236～237。

● 水野清一：《中国における佛像のはじまり》，pp.49–51。



图16-32 神兽镜 4世纪初 日本文化事务中心藏（*MUSEUM*，1966，11：24–26，pl. 108）

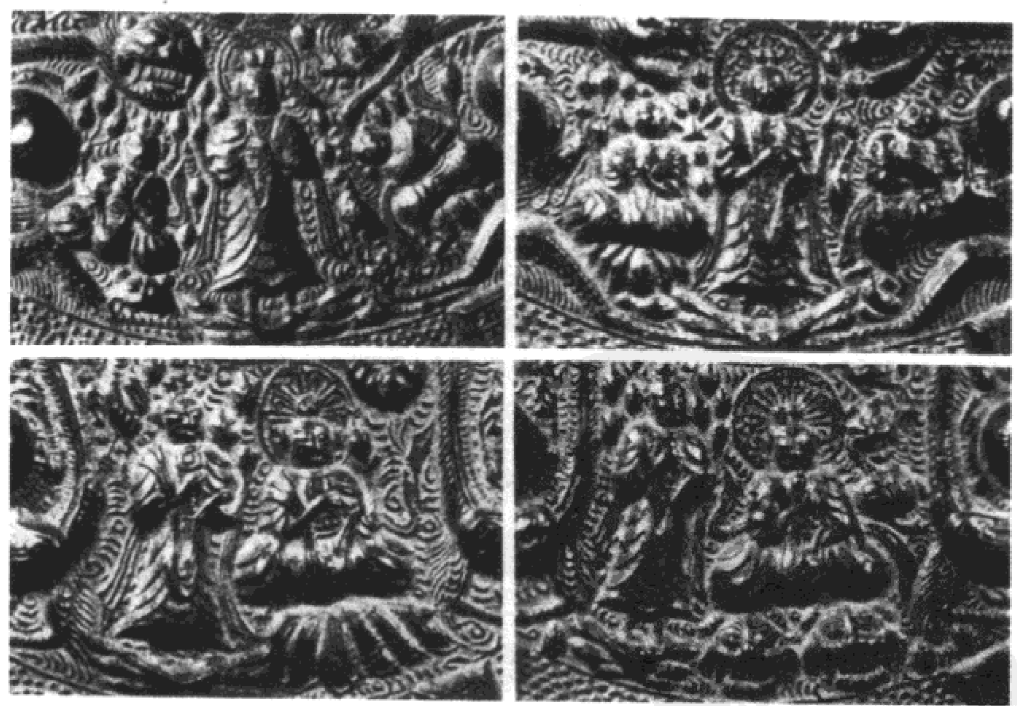


图16-33 日本冈山县出土神兽镜 4世纪初 东京国立博物馆藏（右页左图）

图16-34 日本长野县饭田市上川路出土神兽镜 4世纪初（长广敏雄《云冈石窟》，京都，1953年）（右页右图）

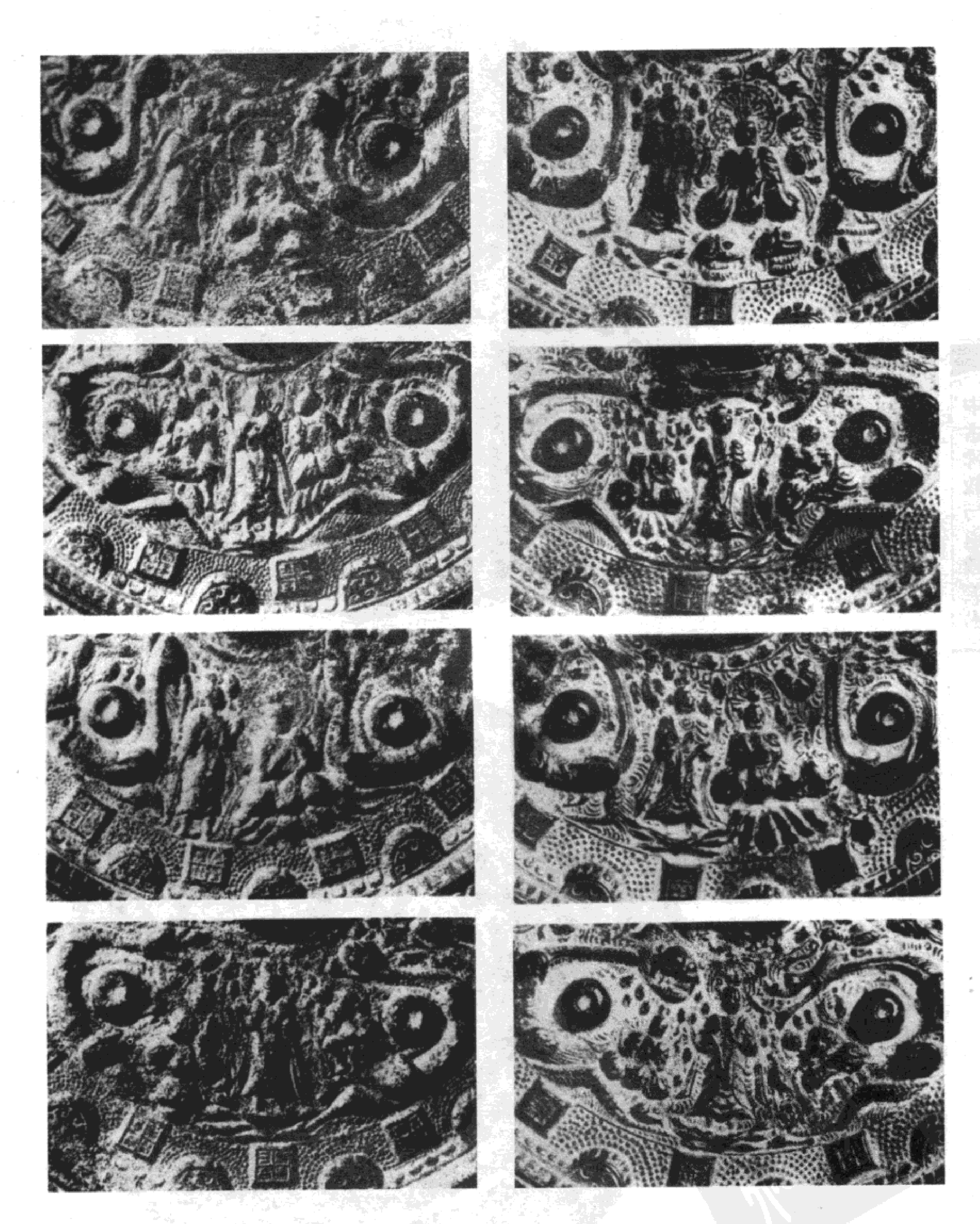


图 16-35 日本千叶县木更津市出土神兽镜 4世纪初
后藤美术馆藏



图 16-36 神兽镜 4世纪初
柏林人类学博物馆藏





图16-37 日本千叶县木更津市出土神兽镜 4世纪 帝国皇家机构藏品

上特殊的乳突特征认为它们应为4世纪的产品。[1] 1982年，王仲殊发表了一篇题为《关于日本的三角缘佛兽镜》的重要文章，文中首次公布了在中国出土的一枚佛兽镜资料，[2] 基于该遗物大体制于3世纪中期的年代推定，王仲殊提出所有出土于日本的那些带有佛像的平缘神兽镜均系在大约同一时期产自中国而后输入日本的。

于湖北鄂城寒溪公路出土的这枚佛兽镜（见图16-31）直径15厘米，其外缘由两重环带构成：外环带中为流云纹，内环带饰有许多动物和仙人，皆为一迅速运动之队列的一部分。神像和神兽形成了中央装饰区的核心，由半圆形环状纹和方形印纹交错组成的装饰带所环绕。据王仲殊的描述，一共有四组神像位于神兽之间，其中包括东王公、西王母、一对无考神像和一佛一侍者，尽管佛像顶部不幸残毁，从其所施禅定手印和莲花座仍不难判断其身份。[3]

王仲殊将这面铜镜与出土于日本的其他铜镜归为一类，似乎主要是根据镜缘的形状以及含有半圆环纹和方印纹的装饰带。然而，装饰于镜背主要区域的神像和神兽显示了这面铜镜与那些日本发掘

[1] 樋口隆康：《古镜》，页238。

[2] 王仲殊：《关于日本的三角缘佛兽镜》，《考古》1982年6期，页634。

[3] 同上。

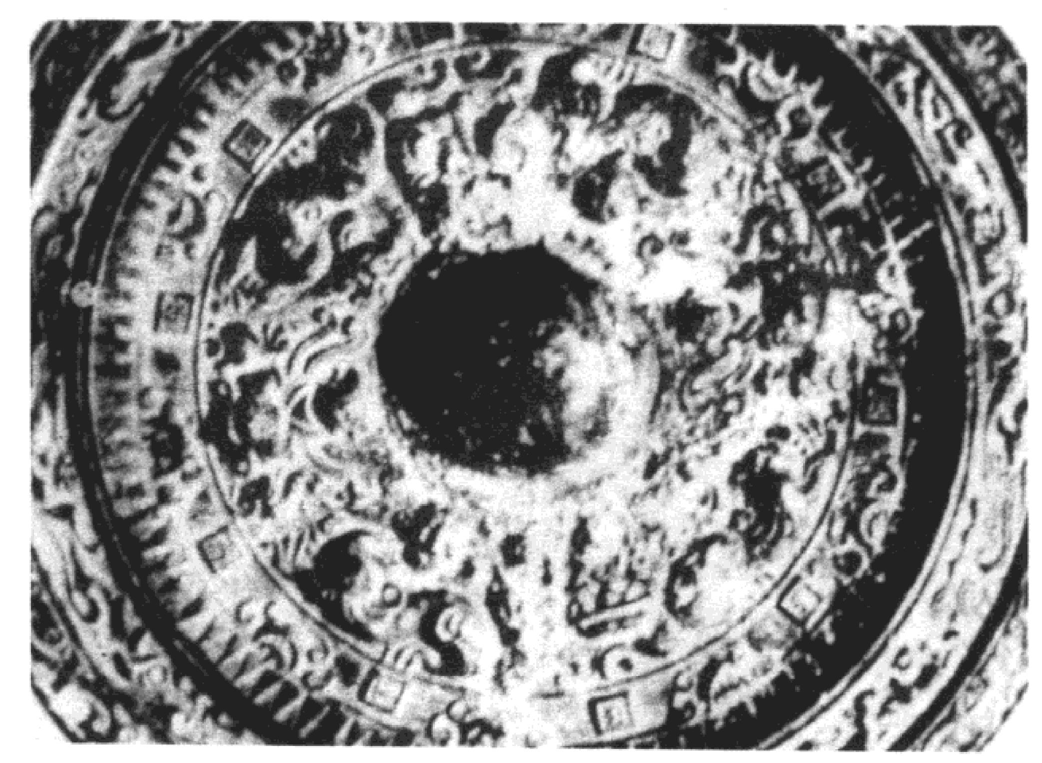


图16-31 湖北鄂城出土神兽镜 3世纪初

品之间的一些明显的差别。其一，鄂城镜上位于四组佛像间的四只神兽相对而言更为写实，诸如狮形头、身体的比例和强壮的四肢，实际上它们的形态十分接近狮子，因而我们可以将这种动物图案称之为“狮形神兽题材”；相反，在日本的那些佛兽镜上，装饰于同样位置的那些动物，却都有着极长的脖子，其后接着一个短促的身体，形成一条环绕圆球的曲线，他们生有鸟腿和鱼尾，这些佛兽镜的四只神兽中皆有一只头呈侧面，清楚地显示出这些神兽不再是狮子而是龙（见图16-32）。图ii展示了从狮形神兽母题到龙母题的演化过程。铸于公元216年的一枚铜镜与鄂城镜上的动物形象非常相似，它们皆有壮硕、匀称的身躯，头部转向画外，仿佛只有其羽翼揭示了它们的超自然性（图ii: a）。铸于公元238年的一枚，神兽那明显拉长的脖颈与扭动的身躯组成了流动的“S”形曲线，飘动的胡须似乎是为了强化线条的表现效果（图ii: b）。狮形神兽题材的进一步发展由两种主要的变化反映了出来：一是胡须更为夸张，并与原本护侍着东王公和西王母的一只鸟的尾巴相连；二是狮身分为各不相接的几段。267年的一件铜镜充分展示了以上两种变化（图ii: c）。这件作品也代表着与日本发现的那些带有龙纹装饰的佛兽镜的最为邻近的

❶ 这些铜镜均列于樋口隆康《古镜》卷1，页229～232。图片资料可参阅《古镜》卷2和《中国の博物馆》（东京，1982年）。

❷ 此镜上有“建安二十一年”的铭文，现存于东京国立博物馆。参见樋口隆康《古镜》卷1，页229。

原型。在这些龙纹佛兽镜中，断开的躯体又重新整合成一新的图形：夸张的胡须与鸟尾一起连成龙的曲长脖颈；狮身的后半部分消失了，前胸恰好成了龙的身体（图ii: d）。到目前，此类神兽镜的可资参照的纪年作品尚未发现。但是一枚带有建武十五年（339年）纪年的铜镜却表现出龙纹装饰的进一步精致化（图ii: e）。由此推定，见于日本所出佛兽镜中的这类特定的龙纹装饰题材的流行时间，可能在公元300年左右或稍晚。

其二，鄂城镜上东王公和西王母像肩后均有一对微微外卷的带状羽翼（图i: a1），这种羽翼只出现在年代较早的神兽镜上。考察一下制于216至366年间的69枚神兽镜，[●] 我们发现制于216年和219年的五枚铜镜上全都有装饰此类带状羽翼的神像；而在219年后，几乎所有铜镜中的神像都具有以上升平行线表示的一双"鸟翅"形羽翼（图i: a2），惟一例外是一枚253年的铜镜，其中的神像尚保留有早期的带形羽翼。上面讨论的带有佛像的三角缘神兽镜中，多数也都出现了这种"鸟翅"形羽翼（图i: c、d）。不过，在日本出土的平缘佛兽镜上，这类鸟翅也消失不见了，代之而起的是更加优雅的佛教象征符号，如项光和莲花。

其三，鄂城镜内区的东王公和西王母并列而置，同时又有另外两组各有二神像的画面与之相对，这一配置方式连同东王公、西王母、神兽和装饰带的表现方式，均与216年的一件铜镜有着惊人的相似（图16-38），[●] 惟一的区别是鄂城镜上的佛像取代了后者中的一尊跪像。相反，日本出土的佛兽镜中，全


图 ii: a(216 年)


图 ii: b(238 年)


图 ii: c(267 年)

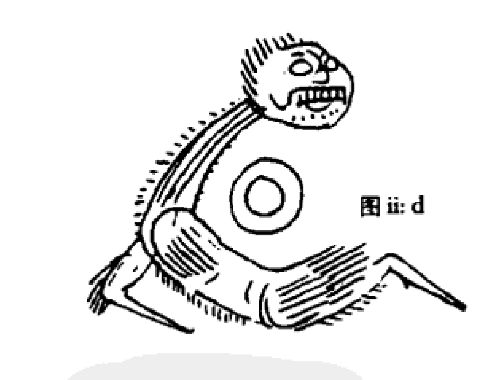

图 ii: d


图 ii: e(339 年)

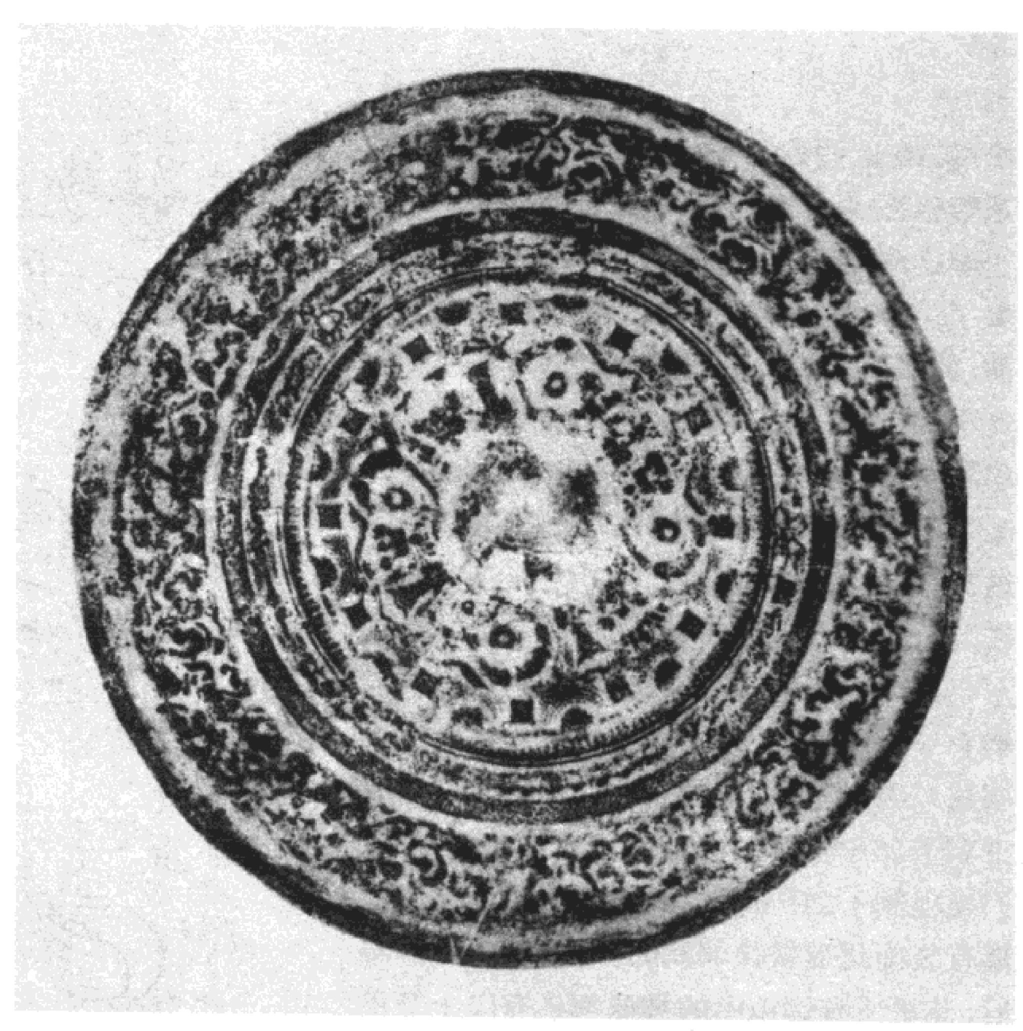


图16-38 神兽镜 公元216年
东京国立博物馆藏

然不见中国传统的神仙像，佛像以一种更为复杂的构图布满了整个内区的四段空间。

基于以上证据，我想可以做出下述结论：尽管鄂城镜与出自日本的佛兽镜在镜缘的形状、装饰带的纹样题材等方面拥有一些共有特征，可是它们无疑分属于神兽镜的不同发展阶段。鄂城镜因其与216年和219年铜镜的显著相似，当可确定在东汉末或三国初期；而日本出土的佛兽镜，则如水野清一和樋口隆康在各自不同的研究中所证实的那样，皆应系公元300年前后甚或更晚之物。

饰有佛像的最后一类铜镜是被归为C类的夔凤镜，与A类和B类的高浮雕技法不同，夔凤镜的纹饰用浅平浮雕技法制成，给人以剪影的感觉。装饰有佛像的夔凤镜目前共发表过五枚（图16-38～16-42），纹样全都一致：镜钮的外围是四叶状钮衬，通常被称作四芭或菱花——即“四蕉叶”或“菱角花”图案，四叶的外缘以一条连绵不断的宽线铸成浮雕式的轮廓，其内部用以填充各种神像；靠近镜缘的是一重装饰带，由12或16个圆弧纹组成，圆弧也铸成浮雕的

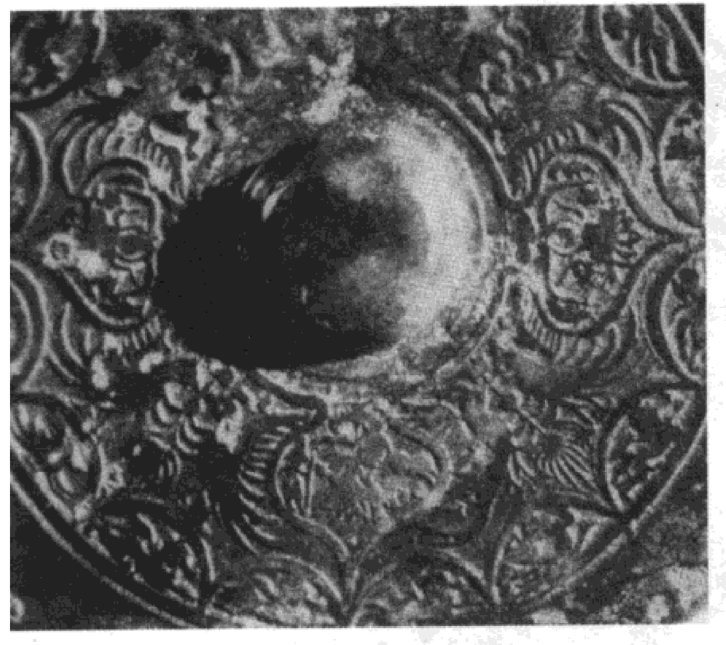




图 16-39 夔凤镜　3 世纪　东京国立博物馆藏



图 16-41 图 16-39 局部

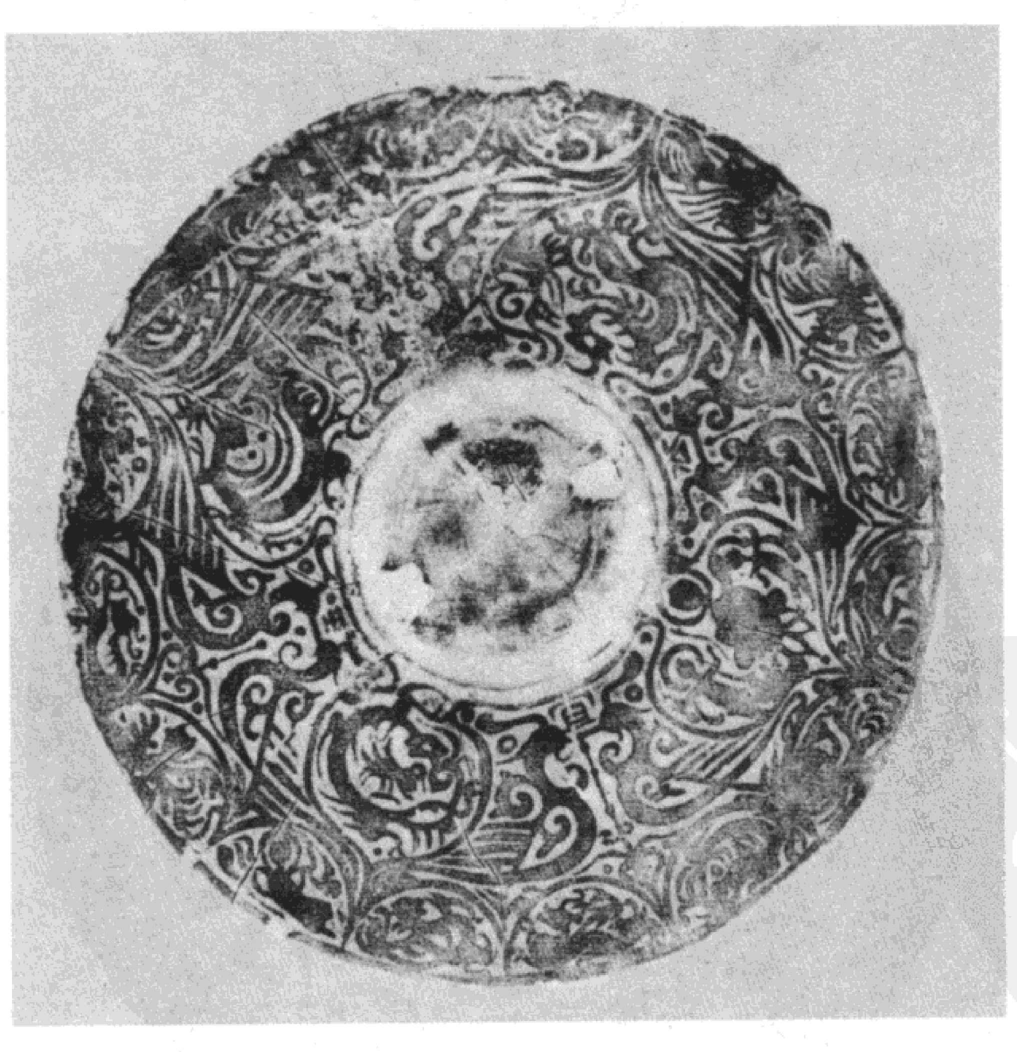


图 16-40 夔凤镜　3 世纪
波士顿美术馆藏



图16-42 夔凤镜 3世纪 柏林国立博物馆藏

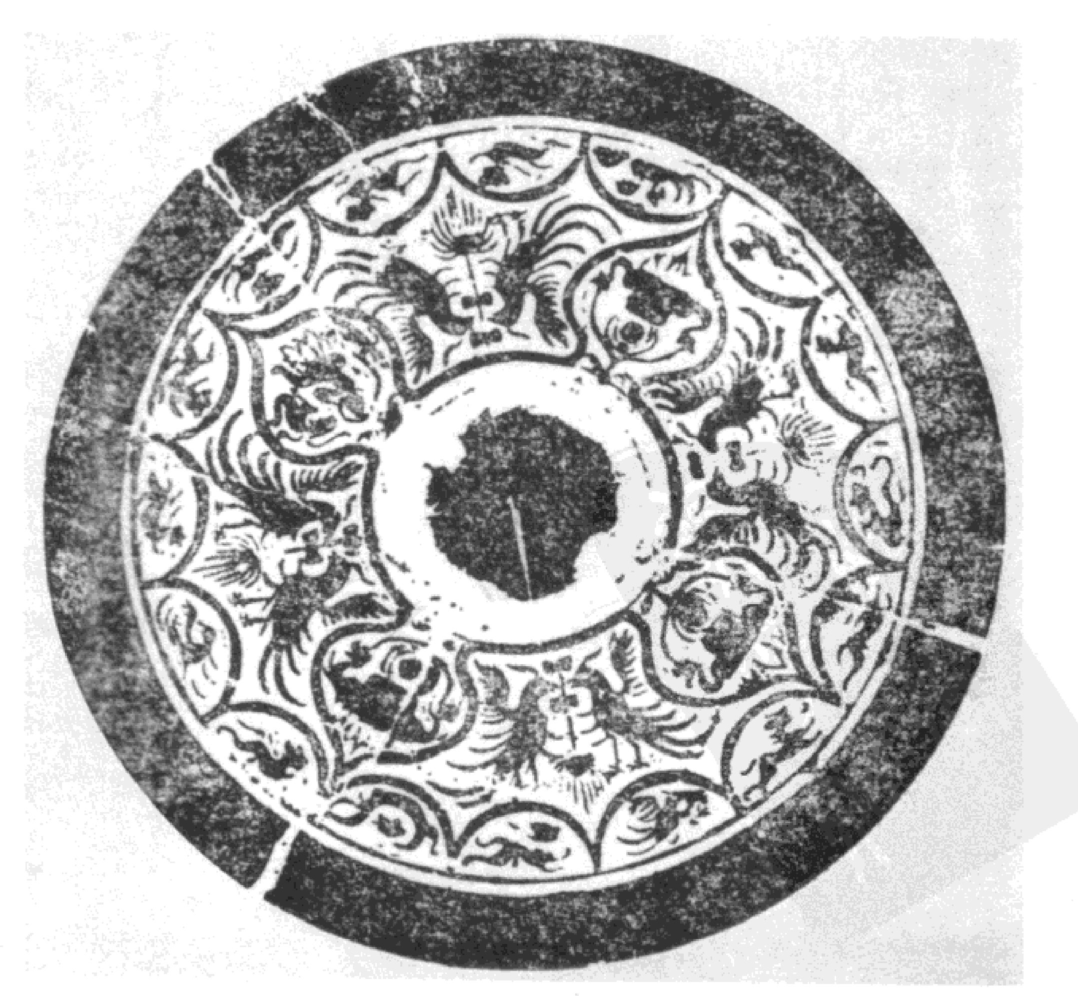


图16-43 湖北鄂城出土夔凤镜 3世纪

形式，其中含有神祇或动物图案；在这两层装饰之间的地带，总是装饰着凤凰图案，故被称为夔凤镜。

这五枚铜镜上的佛像均居于四叶钮衬或四个圆弧的中间，佛像缺乏细致的刻画，只可凭借其项光、肉髻和莲座确定其身份。直到1982年，尚不见这类铜镜发掘出土，学者们只能通过与风格类似的纪年佛兽镜（带有兽首纹的）的比定，来推测它们可能铸于西晋时期（265—316年）。然而最近的一个考古发现不仅有助于确定这类铜镜的原产地，而且可将其年代推向更早。据王仲殊称，近年有部分夔凤镜在鄂城出土，其中“不少”饰有佛像，“根据对当地大量的考古发掘资料的研究，可以肯定它们是吴镜而不是西晋的镜，其制作年代应在3世纪中期”● 。其中的一枚如图16-43所示，钮衬的四个叶片内均有佛像：其中的三个叶片中各有一尊佛（或菩萨）坐于带龙形“扶手”的莲花座上，施禅定印；另外一叶片中有三尊像，中央一尊头饰项光，在莲花座上作半跏思惟状，两侧的侍者一立一跪。

考古学家和美术史家对于这三种类型的铜镜的产地问题有诸多辩论，多数学者同意B型镜和C型镜产自中国。吴国第一个都城所在地鄂城的考古发现，进一步证明了它们出产于长江中下游地区。部分日本学者坚持认为A型三角缘神兽镜是魏国时期（220—265年）在中国北方地区铸造的，● 王仲殊对此提出了不同观点，认为属于这一类型的铜镜应是由吴地东渡日本的中国工匠所为。王仲殊的结论主要依据以下三点：其一，田野考古虽然发掘出大量铜镜，但未发现有日本出土的那种A型铜镜；其二，魏镜和吴镜的装饰风格（换言之，中国北方和南方的铜镜装饰）存在着显著差别，魏镜的常见纹饰是浅平几何纹，而吴镜却主要流行高浮雕的画像和神兽纹，与日本发现的A型镜的装饰纹样关系密切；其三，浙江绍兴出土的几枚画像镜带有三角缘，因此可以认为A型镜兼有两种特征来源——平缘神兽镜和三角缘画像镜——两者在吴地都很流行；另外，文献中有关于吴地人与日本的昙洲人之间经济往来的记载，● A型镜上又带有吴国的年号。● 笔者认为王仲殊的结论令人诚服，他的有关分析证明在3世纪时，佛像几乎惟独在吴国疆域内被用作装饰母题。在那里，佛教不仅得到皇室和高官显贵的支持，而且还在普通民众中散播。●

● 王仲殊：《关于日本的三角缘佛兽镜》，页635。承俞伟超先生见告，迄今发现的惟一一枚有佛像装饰的夔凤镜发现于鄂城。

● 富冈谦藏：《古镜の研究》，页307，东京，1921年；森浩一：《シンポジウム时代の考古学》，页143，东京，1970年；王仲殊：《关于日本三角缘神兽镜的问题》，《考古》1981年4期，页346～358。

● 陈寿：《三国志》卷47，页1136；原田淑人：《魏志倭人传から见た古代日中贸易》，《东亚古文化说苑》，页234，1973年。

● 吴国18个年号中（222—277年）的12个见于神兽镜，见樋口隆康：《古镜》卷2，东京，1979年，页229～232；王仲殊：《关于日本三角缘神兽镜的问题》，页350。

● 慧皎：《高僧传》，《大正新修大藏经》卷50，页12－13；塚本善隆：《中国佛教通史》卷1，页156－162，1968年。

另一重要问题是这些曾被用于铜镜装饰的佛像的宗教意义。铜镜作为日用品，其装饰往往直接反映出一定时代流行的思想意识。西汉末年，西王母崇拜之风在朝野与民间日益流行，[1] 大约同一时期，西王母像也出现在铜镜装饰上。[2] 临近东汉末年，东王公和西王母像中逐渐吸收了佛的图像特征。如前所述，许多造于此时至晋代的铜镜，都装饰着混合了西王母和佛像两种神性特征的神像，许多铜镜上可以见到与东王公和西王母并列的“类佛”形象，甚至在后来那些以佛像占据主要位置的神兽镜上，仍带有“得道”、“升仙”、“君宜高官”和“万寿无疆”类铭文。[3] 可以说，这类神像所代表的含义与中国传统铜镜上的仙人和圣贤的含义并无二致。

第二种饰有佛像的人工制品是由瓷器组成的，也出自3世纪的长江下游地区，可分为魂瓶和盂两大类。

严格地说，魂瓶的设计并非是用来做容器的。尽管瓶身下半部与壶、罐类容器形状类似，它身体中部常留有小孔（因此无法盛放液体），同时，圆形口被复杂的装饰封堵。在这一三维复杂装饰的中间，通常有一个两层或三层的阁楼，带有层层台阶的中央殿堂有着四阿式屋顶，阁楼周围聚集着各种鸟、犬、猴、狮、凤、乐师和

[1] 班固：《汉书》，页342，北京，1962年；曾布川宽：《昆仑山への昇仙》，页147～152。

[2] 根据铜镜铭文，有西王母装饰的最早实例为公元10年，见曾布川宽《昆仑山への昇仙》，页147～152。

[3] 大阪市立美术馆：《六朝の美术》，图版37、176，页292、298，东京，1976年。

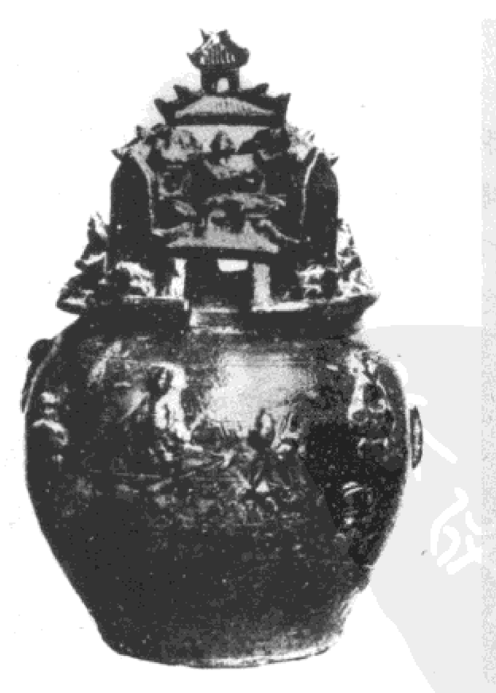

图16-44: a 浙江绍兴出土魂瓶　3世纪中期


图16-44: b 浙江绍兴出土魂瓶上方的小碑

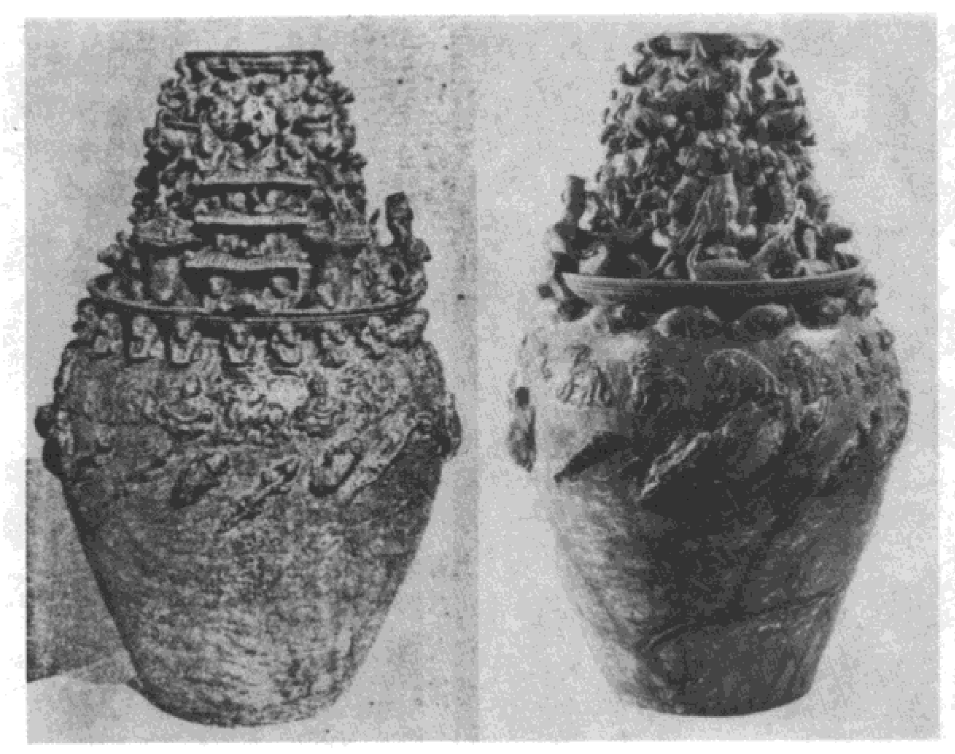


图16-45 江苏镇江金坛出土魂瓶　约276年



图16-46 南京西岗墓出土魂瓶　265—280年

歌舞者等现实和神话中的形象。器壁和肩部用浮雕技法表现一层或多层同类形象。到目前，已有许多这类陶罐集中发现于今江苏南部或浙江北部，其中至少有11例带有佛像，尽管这些陶罐上并无明确纪年，但是其他考古材料为它们的断代提供了可靠的依据。这11例是：

1号魂瓶发现于绍兴（图16-44:a），据陈万里记，同墓随葬有吴国的大泉通宝。[4]

2号魂瓶于1972年出土于镇江的一座墓中（图16-45），在邻近的一座墓中发现了另外一个不带佛像的魂瓶，墓葬砖壁上有276年题记。[5]

3号魂瓶于1974年出土于南京西岗墓中（图16-46），根据墓葬的形制结构以及随葬器物的形制与装饰，发掘者将该墓确定在265—280年之间。[6]

4号魂瓶出土于宜兴2号墓（图16-47），根据罗宗真的考证，死者为吴国名将周处之子，周处死于276年并葬于同一墓地。[7]

5号魂瓶于1955年发现于南京赵士冈7号墓（图16-48），该墓中还发现一“凤皇二年”的铅质买地券，向我们透露了这件魂瓶的大致年代。[8]

[4] 罗振玉：《金泥石屑》，解说页5，《艺术丛书》，1916年；陈万里：《中国历代烧制瓷器的成就和特点》，《文物》1963年6期。

[5] 刘兴、肖梦龙：《江苏金坛出土的青瓷》，《文物》1977年6期，页60～63。

[6] 南波：《南京西岗西晋墓》，《文物》1976年3期，页55～60。

[7] 罗宗真：《江苏宜兴晋墓发掘报告》，《考古学报》1957年4期，页84～106；《江苏宜兴晋墓的第二次发掘》，《考古》1977年2期，页115～122。值得注意的是，此件与高场出土的器物上的双手合十像，手势并不属于佛，而是佛教信徒的特征，这种现象可能是由于3世纪时的吴国人对佛像特征了解不详所致。

[8] 王志敏：《一九五五年南京附近出土的孙吴两晋瓷器》，《文物》1956年11期，页8～14。

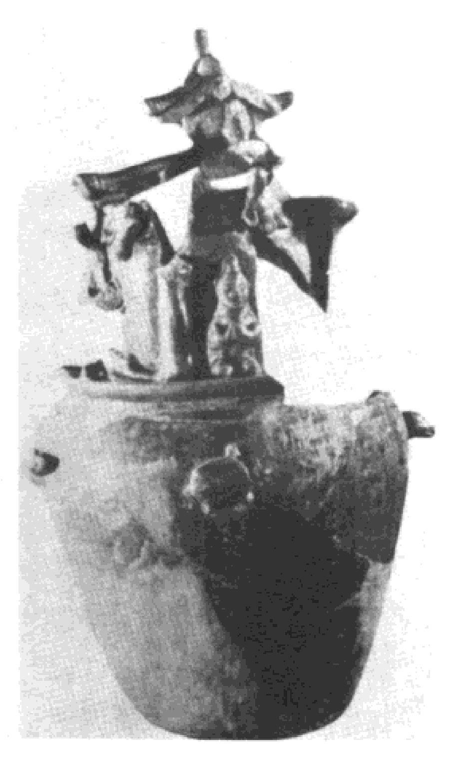
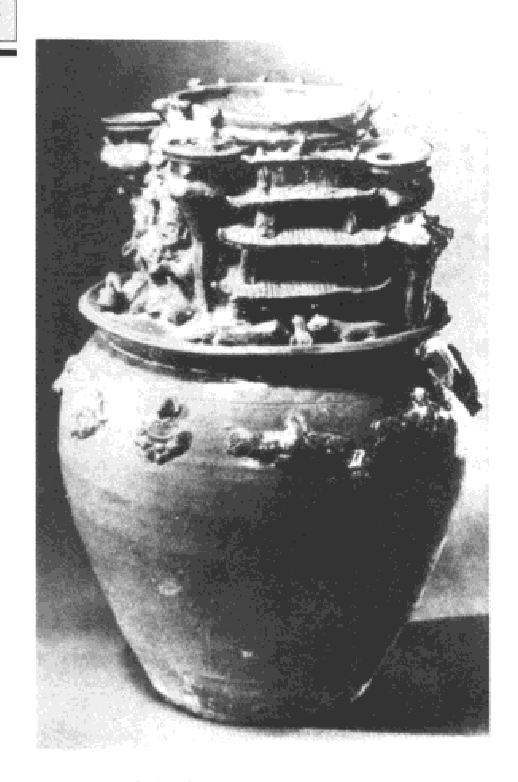

图 16-47 江苏宜兴 2 号墓出土魂瓶
约 270 年


图 16-48 南京赵士冈 7 号墓出土魂瓶
约 273 年


图 16-49 江苏江宁东山出土魂瓶
3 世纪后期


图 16-50 浙江萧山出土魂瓶 3 世纪后期

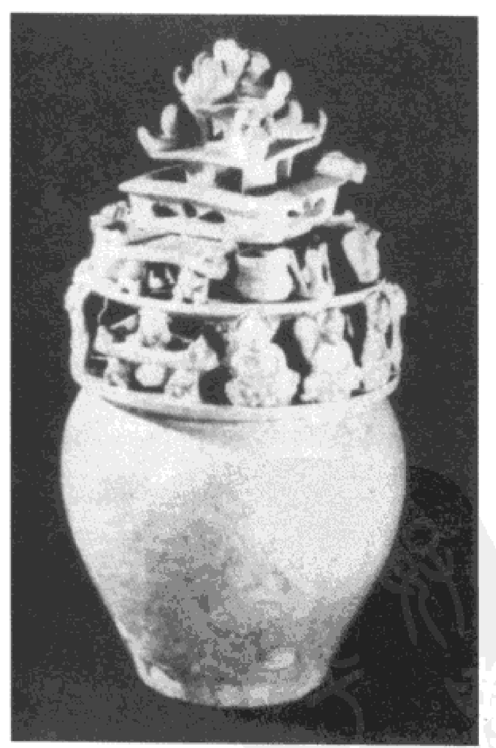

图 16-51 江苏吴县狮子山 1 号墓出土魂瓶
约 295 年


图 16-52 魂瓶 3–4世纪 日本
后藤美术馆藏

6号魂瓶1957年发现于江宁东山的一座墓中（图16-49）。[1]

7号魂瓶出土于萧山墓（图16-50）。[2]

8号魂瓶1973年出土于吴县狮子山1号墓（图16-51），墓砖上刻有"元康五年七月十八日"的绝对纪年。[3]

9号魂瓶藏于后藤美术馆（图16-52）。[4]

10号魂瓶1979年发现于武义竹园墓（图16-53），根据墓葬建筑结构与墓砖花纹和墓中出土陶瓷器皿的有关特征，发掘者将这座墓葬确定为三国晚期。[5]

11号魂瓶发现于高场1号墓（图16-54）。[6]

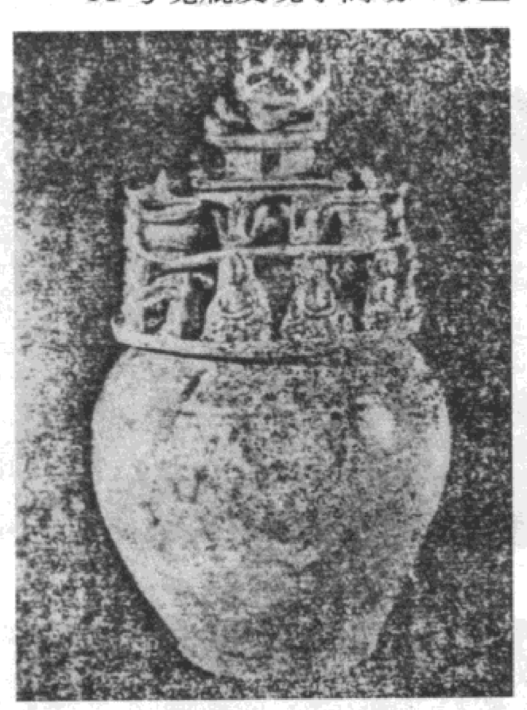


图16-53 浙江武义竹园出土魂瓶 3世纪后期



图16-54 江苏高场出土魂瓶 3—4世纪

根据有关的年代学材料，饰有佛像装饰的魂瓶显然流行于3世纪下半叶。这一年代进而为另外一些无佛像装饰的魂瓶上的年款所证明，目前所知这类有题款的魂瓶，其年代的上限和下限分别为260年和302年，时间跨度与其他纪年材料一致。[7]

与魂瓶不同，盂型器广口、圆腹、下腹内收，肩部两条阴线间夹饰一周印纹方格图案，其上附双耳和贴塑小佛像。珀西瓦尔·大卫爵士基金会（Sir Percival David Foundation）和仇焱之（Edward T. Chow）分别收藏了两件大小和纹饰相同的这样的盂（图16-55、16-56）。第三件颈部较长的，为K·M·西蒙藏品（K. M.

[1] 南京博物院：《江苏六朝青瓷》，北京；张志新：《江苏吴县狮子山西晋墓清理简报》，《文物资料丛刊》3辑，图版50。

[2] 《新中国出土文物》，图版116。

[3] 《江苏吴县狮子山出土文物及其意义》，《苏州文物资料选编》，页130～138，1980年，周绍贤：《道家与神仙》，页85～86，台北，1970年。

[4] 大阪市立美术馆：《六朝の美术》，图版1。

[5] 金华地区文管会：《浙江武义陶器厂三国墓》，《考古》1981年4期，页376～379。

[6] 金琦：《南京甘家巷与童家山六朝墓》，《考古》1963年6期，页303～307；参见321页[5]。

[7] 纪年为永安三年（260年）的魂瓶现存于北京故宫博物院，纪年为永宁二年（302年）的魂瓶见刘兴、肖梦龙《江苏金坛出土的青瓷》，《文物》1977年6期，页63；另外，魏正瑾和易家胜把南京地区的瓷器分为四期，只有第一期墓葬出土魂瓶，年代在254—316年，见魏正瑾、易家胜《南京出土六朝青瓷分期探讨》，《考古》1981年3期，页347～353。



图16-55 盂 3世纪后期 帕西瓦尔·大卫基金会藏

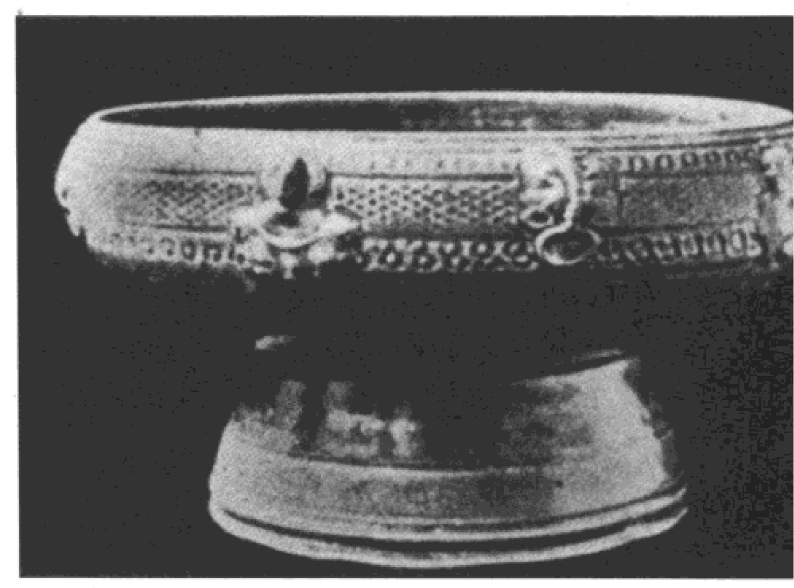


图16-57 盂 高足瓷碗 3世纪 楚氏藏







图16-58 浙江绍兴出土佛像瓷片 3世纪后期



图16-59 南京赵士冈7号墓出土佛像瓷片 约273年

图16-56 盂及其局部 3世纪后期 仇焱藏



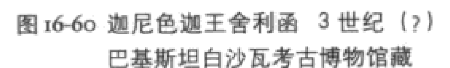


图16-60 迦尼色迦王舍利函 3世纪（?）
巴基斯坦白沙瓦考古博物馆藏



图16-61 犍陀罗石刻 2—3世纪
波士顿美术馆藏

Simon Collection)中的一件。[1] 另有一例大致也可以归入此类，这是一件原由杭州楚氏所藏的高圈足浅腹碗（图16-57），碗上有兽面纹、有翼狮子和两尊小佛像出现于菱形花边的中间。此外还在六块瓷片上发现印有几乎完全一样的佛像，其中有三片是布兰科森(Brankson）于1937年从绍兴带回美国的（图16-58），另外三片出于前面所提到的273年赵士冈7号墓（图16-59）。这些盂没有一件得自考古发掘，也没有一件带有年款。虽然如此，出于两种理由，它们理所当然地与佛像魂瓶同属于一个时期。首先，大量造型和色泽相同的陶瓷罐在吴和西晋的墓葬中发现。[2] 其次，这些瓷罐上的佛像与大多数魂瓶上的佛像完全相同。

与这些陶瓷器皿上的佛像最为接近的似乎是迦尼色迦王舍利函上的铜佛像（图16-60），由此我们可以进而在犍陀罗雕塑艺术中找到了它们的祖型，例如犍陀罗佛塔上的佛像（图16-61）。[3] 不论是装饰于魂瓶、盂上或印在碎瓷片上的，所有这些佛像表现的都是施禅定印的坐佛，头顶有一扁平肉髻和圆形项光，衣饰以凸起平行线表示，两侧腾越的双兽明显暗示着一个狮子座，与此同时垂于佛像前方的花瓣表示一朵莲花。然而，在这些图像和它们的印度原型之间的各种相似点中，没有一处是非常精确的；与它们的原型相比，这些陶瓷佛像要矮胖得多，制作也粗糙得多。

[1] W. E. Cox, *The Book of Pottery and Porcelain*, New York, 1944, fig.231.

[2] 王志敏：《一九五五年南京附近出土的孙吴两晋瓷器》，《文物》1956年11期；小山富士夫：《支那瓷器史稿》，东京，1943年。

[3] H. Ingholt and L. Lyons, *Gandharan Art in Pakistan*, New York, 1947, pp. 180－181；J. M. Rosenfield, *The Dynastic Arts of the Kushan*, Berkeley and Los Angeles, 1967, Appendix Ⅱ, pp. 156—159.

就技术而言，这些佛像是模制而成再贴于器体上。多数为浮雕形式，与人、动物等其他形象一道贴塑于器体的肩部（图16-44～16-50）。四个魂瓶（图16-51～16-54）器身下半部为素面，上部有数组禅定坐姿的立体佛像环绕着中央的楼阁。根据前面所提到的与魂瓶年代有关的纪年材料，装饰浮雕佛像的魂瓶年代似稍早于圆雕佛像者，前者多被确定在280年以前，而后者中只有一件有明确纪年，制作于295年。这个年代序列可能反映了佛像从作为次要装饰元素到成为主要装饰元素的发展过程。图16-51～16-54所示的四个魂瓶标志着这个发展过程的高潮。图16-54所示的一例，11尊佛像每尊都带有一个圆饼形的项光且双手抱合，成为这件器皿的仅有的装饰题材。这些佛像不仅环绕着上下两重楼阁，同时也占据着这一建筑物的中心。

这里自然出现了一个问题，那就是为什么要用这些佛像来作为瓷器的装饰。换言之，是哪种与魂瓶的功能和佛像的宗教含义相关的特定观念导致吴地人将这二者联系在一起？

学者赋予顶部带有楼阁的器皿不同的名称，每一名称都与一种特定的假定功能相关。当日本学者未加说明地称魂瓶为“神亭”时，多数中国学者却宁可称之为“谷仓”。然而，后一名称似乎是基于对铭文的错误解释。[●] 在本文中，我将采用第三种术语“魂瓶”，这一术语是由何惠鉴提出的，虽然不一定是吴地人所使用的原有称呼，但它是一个能最准确地表达这些器物的功用的术语。[●] 实际上，这些楼阁形陶瓷器物本身的铭文清楚地表明了它们的用途，但这一信息被多数学者所忽略。如原为罗振玉收藏的一件魂瓶，上面有两通小型龟趺墓碑，[●] 重复镌刻着同样的碑文：“会稽始宁，用此丧，宜子孙，进高官，众无极。”（图16-44：b）这段铭文表明了三点：(1) 这件器物的产地是会稽；(2) 它是专为丧葬的目的而制作的；(3) 它反映了死者亲属企求家族富贵兴旺的愿望。

民族学材料也为此种器物用作冥器的用途提供了证据。前浙江省图书馆馆员张璧亢研究过1936年发现于绍兴（旧称会稽）郊外的一组“九岩”瓷器，他在报告中说：“此为另类五口瓶，口部由手制的门道、碑楼、人物和动物形象来封堵，是另一种形式的神亭。这些装饰象征着子孙繁盛和六畜兴旺，生者希望死者灵魂安息。至今，尚在浙江株洲地区使用”。[●]

● 上海博物馆的解释非常典型：“最近江苏吴县又发现在这种器物上刻有‘造此廪’的字样，说明这类瓷罐是象征地主豪强谷仓的明器。”见上海博物馆《上海博物馆藏瓷选集》，页10，北京，1979年。同一地区出土的另一件魂瓶自铭为“灵”，见张志新《江苏吴县狮子山西晋墓清理简报》，《文物资料丛刊》3辑，页156。“廪”为“灵”的同音假借字。

● Ho Wai-kam, "Hun-p'ing: The Urn of the Soul," *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 48, no. 2, February 1961, pp. 26－34.

● 南京博物院发表了墓中出土的一件龟趺石墓志的资料。见南京博物院《南京郊区两座南朝墓》，《考古》1983年4期，页26～34。

● 小山富士夫：《支那瓷器史稿》，页30～31。

何惠鉴从卷帙浩繁的《全上古三代秦汉三国六朝文》找到了进一步的证据。[1] 约公元300年的八条上疏记录了一场有关葬仪的争论，为魂瓶的研究提供了绝好材料。这场争论的背景由何惠鉴介绍得很清楚：311年洛阳陷落之后，“在众多企图流亡长江下游寻求避难的北方上层阶级中，许多人不能成行，还有许多人死于南迁之前或死于南迁的途中，尸骨未得安葬。这些未得安葬的游魂时常搅扰着死者的家人，后者不得已而面对一个痛苦的抉择：葬而无尸，有悖儒家礼法；不葬，又会招至不孝、不义、不仁之名。对于吴越地区的许多新居民来说，当地的一种古老丧葬习俗听起来必定显得更合理，比带着一颗愧疚的心生活下去显得更有希望。这一葬俗即是‘招魂葬’，完全是一种非正统的葬俗，很快便在东晋初年的士大夫中间成为争论的热点”[2]。

仔细读一下这些文献，这场争论似乎并没有在同一层面上进行：那些毫不通融的正统儒家坚持认为祭奠死者的恰当场所不是坟墓而是祖庙。祖庙联结着生者和死者，在那里面，个人被容入整个家族的谱系网络。而另一派意见并不反对这种观点，他们只是希望找到一条途径，来解决父母尸骨丢失时子女如何行孝的困惑，因此从儒家礼法之外引入了“招魂葬”的概念。由于未得朝廷的采鉴，这一派意见被视为离经叛道，“招魂葬”葬俗也于318年被明令禁止。[3]

这些文献不仅对魂瓶的功能的研究提供了当时的社会文化背景，同时也记载了魂瓶在葬仪中的用途。上述文献中，这些葬具可能就是被称之为“灵座”或“魂堂”的器物，[4] 在葬礼行三日之后，与椅子、供桌和饮食物品一起放置于墓中。[5] 魂瓶作为死者灵魂的居所在下述话语中得到了清楚的证明：“魂堂、几筵，设于寝，岂唯敛尸，亦以宁神也”[6]；“若乃缸魂于棺”[7]。

这场争论的焦点并不在于儒家的道德准则——孝的问题，而在于是否应该借用招魂的仪式。因此在我看来这场争论之所以重要，是因为它揭示了这种信仰在当时社会上的存在，并且从中国传统思想和新来的佛教两个方面提供了追溯这一信仰的来源线索。

早在公元前3世纪的文献中，即可找到有关“招魂”信仰的踪迹，我们于其中发现了召唤新死之人的名字以使其灵魂回到家中的遗体的习俗。《仪礼·士丧礼》记载，当举行这种仪式时，通常有

[1] Ho Wai-kam, "Hun-p'ing: The Urn of the Soul," pp. 32–33; 严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》卷127、128，北京，1958年。

[2] 严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》，页32。

[3] 同上。

[4] 严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》卷128，页2195；卷127，页2190。

[5] 严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》卷128，页2195；卷124，页2172。

[6] 严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》卷127，页2190。

[7] 同上。

一个巫师登上死者的房顶，手里举着死者的衣服，向北方呼唤灵魂归来经三遍。● 《楚辞》中的《招魂》和《大召》实际上是巫师在“招魂”礼中所用的咒文。这两个篇章来自长江中游的楚地，而目前已有四面用于招魂礼仪的铭旌发现于这一地区。● 此外，1979年发掘的湖北曾侯乙墓漆棺的四面各绘窗子，与这些铭旌在观念上异曲同工。● 考虑到“招魂”观念产生并流行于楚文化当中，这些窗子应是象征着曾侯魂归其体的通道。在与楚地相邻的吴越地区，公元3世纪的招魂葬俗无疑延续着这一古老的南方传统，仅以魂瓶为证，其瓶体两侧的小孔显然与曾侯乙墓的窗子作用类似，由于魂瓶被当时人称作“魂堂”，这两个小孔即应是象征灵魂归来的入口。有的魂瓶上还塑有一蛇出没于两孔之间，● 将魂瓶的下腹部分与死人之魄的去处——传统中的黄泉概念联系在一起。● 与此形成鲜明的对比，魂瓶顶部华丽的楼阁以及环塑于楼阁周围的各种神祇、伎乐人物、门卫等等，造成了一个早期中国人所能想象得到的、拥有各种象征安全与奢华图像符号的乐土。● 这是灵魂的天堂，是生命所能转化的最大极限。

这一点将我们引向了一个根本问题：通常被认为是灵魂的居所的魂瓶上面，为什么要用佛像来装饰？印度佛教排斥灵魂轮回的观念，niratman-vada——对灵魂的否定——与释迦牟尼的说教几乎成为同义语。在中国人称作死亡的生命状态里，生命仍在不间断地延续。根据佛家的因果报应说，人的行为必然地在其前生或来世的生命形式上产生果报，但对于不谙熟佛教理论的人来说，如果轮回存在，必定也有转世之人或转世之物，这是不言而喻的。生活在2、3世纪的中国人，很容易将死后的状态和灵魂的概念联系在一起。有关灵魂的概念在此前有过很长一段时间的争论，也曾是不同学派的众多理论学说的中心议题，因此《牟子理惑论》中说：“魂神固不灭矣，但身自朽烂耳……有道虽死，神归佛堂；为恶既死，神当其殃。”● 作为后来的读者，我们读到这些话时很难相信这部著作是在宣称佛家的见解而不是在转述道家经典中的言辞。然而这里的确也有一些关键性的变化，如牟子所称的“天堂”不再是道家的昆仑山或蓬莱三岛，而是佛家的天堂，是佛教信众灵魂的再生之地。根据同样道理，墓葬中紧挨着棺柩陈放的魂瓶也表明了吴地人思想观念

● 《仪礼·士丧礼》，《十三经注疏》卷12，页1～2，商务印书馆，1936年。

● 这些幡发现于张家大山、子弹库和马王堆1号和3号墓，这些遗址均位于湖南省长沙地区，前两面属于战国时期，后两面属西汉。

● 湖北省博物馆：《随县曾侯乙墓》，图版4，北京，1980年。

● 张志新：《江苏吴县狮子山西晋墓清理简报》，《文物资料丛刊》3辑，页132～133。

● H. Maspero, *Taoism and Chinese Religion*, trans. by F. A. Kierman, Amherst, 1981, p. 26.

● Ho Wai-kam, "Hun-p'ing: The Urn of the Soul," pp. 29－31.

● 牟融：《理惑论》，《大正新修大藏经》卷52，页5。有意思的是牟子也谈到了“招魂”来证明他关于灵魂的理论。

中发生的重大变化：灵魂的理想归宿不再被想成是死者的不朽之身，而是由魂瓶所象征的佛的乐土。举行“招魂”仪式的目的也不再是引导游魂归家附体，而是赴往佛的天堂。引导灵魂的不是巫师，而是佛陀。在很多早期的魂瓶上，中央楼阁周围有成组的人物身着传统服装，或奏乐歌舞或静默祷告，形象又如《仪礼》和《楚辞》中描述的巫师或“祝”。随着时间的推移，这些形象为佛像所取代，进而占据了楼阁的中央位置，成为这一意象中的神界的主人。发生于公元300年前后的这一思想变动，可能暗示着佛教净土宗的初期影响。据《无量寿经》描述，净土世界富庶、安适，其间住满了神和人，惟独不存恶鬼。它生于无限的佛爱，是佛的信徒死后再生之地。我们从历史文献中获知，该经在公元3世纪的吴国已被支谦译成中文。● 我们还知道，南方佛教社团的领导者慧远于402年在庐山聚众123人，其中多为隐逸之士，在那里建斋立誓共期在西方净土世界中重聚。● 魂瓶作为物质遗存，说明这种与佛教天堂有关的信仰当时已可能在该地区的大众中间流布，并与中国传统的灵魂观念合而为一。作为大乘教义，净土宗强调无边之爱和普渡众生，有一尊魂瓶上所题的“众无极”铭文似乎也表达着同样的思想，类似的话语也见于247至280年间生活在吴国的康僧会的有关文字中：“夫安般者，诸佛之大乘，以济众生之漂流也。”●

但令人费解的一点是为什么吴地人会选择陶瓷罐来象征死者灵魂的天堂？这一想法似乎连当时人也感到奇怪。《搜神记》的作者干宝曾茫然不解地说：“若乃缸魂于棺。”● 许多学者令人诚服地证实了魂瓶的一个祖型是后汉和三国早期流行于吴越地区的五壶瓶，● 但我极怀疑它还有另一个祖型，即印度和中亚佛教徒所使用的舍利函。大约制于3世纪的著名的迦尼色迦王舍利函，● 可能就代表了中国魂瓶的一种原型模式。这件舍利函为一圆柱形容器，盖顶中央有一坐佛，其两侧各拥立一神，三像俱为圆雕，器体上有浮雕的动物和人物形象，其装饰的基本布置方式与魂瓶十分相似。但是，二者相似性的主要依据是从佛像的比较中得来的：在舍利函的主要装饰带中有三尊佛像结跏趺坐，手施禅定印，袈裟整齐而匀称地垂搭于胸前。所有这些表现都可见于魂瓶上的佛像，惟一不同的是后者的制作要粗略得多。我们从其他材料中获知，舍利作为佛教神圣象

● 另两卷《无量寿经》由魏康僧铠和西晋竺法护译成。见任继愈《宗教辞典》，页145，上海，1981年。

● K.K.S. Ch'en, *Buddhism in China*, Princeton University, 1964, pp. 106–108.

● 引自僧祐《出三藏记》中收录的康僧会所著《安般守意经》序，《大正新修大藏经》，2145；E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, p. 283.

● 严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》，页2190。

● 王志敏：《一九五五年南京附近出土的孙吴两晋瓷器》，《文物》1956年11期；小山富士夫：《支那瓷器史稿》。

● 关于此舍利函的年代有不同意见，详见J. M. Rosenfield, *The Dynastic Arts of the Kushan*, Berkeley and Los Angeles, 1967, pp. 259–262；H. Ingholt and L. Lyons, *Gandharan Art in Pakistan*, New York, 1947, pp. 29–30.

征物的概念是为吴地人所熟知的——他们所经历的佛教灵验的最有力的证据是247年康僧会于宫中幻化出佛舍利的奇迹。[1]

魂瓶因此综合了双重或三重文化体系，成为当时文化融合的一个突出代表。同样，魂瓶的铭文也表达了儒家孝道与大乘佛教普渡众生的思想的融合。在装饰方面，它以中国的礼仪性建筑（祖庙或明堂）、[2] 巫师以及各种象征安逸富庶的形象与佛像共同陈列在一起，体现了从儒家思想、南方巫教和佛教三种视角来看待生命延续的思想，以此为游荡的灵魂提供了多种和谐不悖的选择。

正如何惠鉴所注意到的那样，在长江下游地区发掘的吴与西晋时期的众多墓葬中，只有少数墓中出土有魂瓶。何教授提出："如果魂瓶不是专门用于特定的'丧葬'，而且是出现于特定的墓葬类型中的话，那将是很难以想象的。这种推测可能吗？如果可能的话，那会是怎样一种丧葬形式呢？"基于有关招魂葬之争的史料，何认为这类墓葬可能属于流亡中死于北方的那批人，并且很有可能是他们的蒙信招魂葬观念的后人所建。[3] 但问题是目前一些这类具有魂瓶的墓葬中已发现了人骨、毛发和牙齿等死者尸体的残迹。[4] 如果转向另外一种解释而又不排除何教授所提出的可能，我认为多数伴有魂瓶出土的墓葬，其墓主属于某些特定佛教门派的信奉者。根据文献中的零星信息，佛教史专家们业已证实了吴国境内有许多不同社会阶层的人们信奉佛教，[5] 他们还证明，除正统的佛教，那里还存在着一种"民间佛教"。[6] 可能是作为这种"民间佛教"的展示途径，魂瓶在此应运而生了。

三、孔望山摩崖造像

孔望山是位于中国东部省份江苏的一座小山，靠近黄海边的连云港，此山现距黄海海岸约30华里，但是在3000年前，此地与郁州岛间的冲积平原尚未形成时，孔望山更靠近海岸。[7] 中国学者已在山体一侧高8米、长17米的崖面之上发现了105个形象（图16-62），这些石刻的特性可从不同角度来认识。

首先，我们发现这些石刻人物形象运用了三种不同的雕刻技法。第一种是凿去背景以表现人物的外形，然后再以阴线刻画细部

[1] 慧皎：《高僧传》，页10～11；E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, E. J. Brill, 1959, pp.156－159；塚本善隆：《中国佛教通史》卷1，页156～159；A. C. Soper, *Literary Evidence for Early Chinese Art of China*, Ascona, pp. 5－6.

[2] 何惠鉴探讨了魂瓶顶部楼阁的建筑形式与明堂间的关系，见Ho Wai-kam, "Hun-p'ing: The Urn of the Soul," pp.28–29.

[3] Ho Wai-kam, "Hun-p'ing: The Urn of the Soul," pp. 32–33.

[4] 罗宗真：《江苏宜兴晋墓发掘报告》，《考古学报》1957年4期。

[5] 王仲殊：《关于日本的三角缘佛兽镜》，《考古》1982年6期，页634。塚本善隆：《中国佛教通史》卷1，页158～159。

[6] 王仲殊：《关于日本的三角缘佛兽镜》，《考古》1982年6期，页630～639。

[7] 连云港市博物馆：《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》，《文物》1981年7期，页1。

[8] 俞伟超：《孔望山摩崖造像的年代考察》，页6。

[9] 除以上三尊石雕，G10也被认为是高浮雕作品，取材"舍身饲虎"。见阎文儒《孔望山佛教造像的题材》，页17；俞伟超：《孔望山摩崖造像的年代考察》，页8。但G10剥蚀太甚，难以辨识。根据连云港博物馆的分类，X代表雕像，G代表雕像群。

图 16-62 江苏连云港孔望山石刻全景示意



图16-63 孔望山G1：X1— X3 石刻 2–3 世纪

（如图 16-63）。第二种技法是先准备一个方形平面，然后用阴线刻人物形象于其上（如图 16-64）。80%以上的画像是以上述两种方法刻成的。[illegible] 第三种技法只见于编号为 X21 的一个形象（图 16-65）以及崖面以外的两个动物形象（图 16-66、16-67），[illegible] 是通过略微改变岩石的自然形状雕凿而成的高浮雕或立雕，其细部和其他图像一样，也采取阴线刻的表现方式。因此可以说，线的表达方式是孔望山摩崖造像最突出的特

图 16-64 孔望山 G18：X97— X105 石刻 2–3 世纪



征，这种表现技法直接来自于装饰墓葬、祠堂和阙的汉代丧葬石刻技术。在孔望山这里，尽管工匠们是在和一座“山”打交道，他们仍试图将岩石浑圆的外形改变成平面，以便于运用他们所熟悉的丧葬石刻技法。

我们也可以像连云港博物馆所做的那样，从这些画像所处位置和组合关系来考察这些石刻作品。[1] 不过他们所划分的18个群组并不反映施工时的有意计划。多数的形象都是随意刻在岩石表面上的，除了少数几组显示出有意的安排，[2] 每“组”中的形象之间似乎并无联系。最后，我们可根据人物服饰、动作、手势和所持物品等形式特征来考察这些造像，由于这些特征常常包含着特定的宗教含义，因此这些特征是对本文所考察的关键所在。

[1] 连云港市博物馆：《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》，页1~5。

[2] 如G2、G5和G15、G16、G17、G18四龛。

这种分类大略地显现出三种造像类型。第一种类型，特别是X2、X71、X61和X76（图16-68~16-71），显示了与印度佛像的相似。其中仅一尊为坐像，其余皆呈立姿，头部全都有肉髻状的突起，右手



图16-65 孔望山G2石刻 2—3世纪

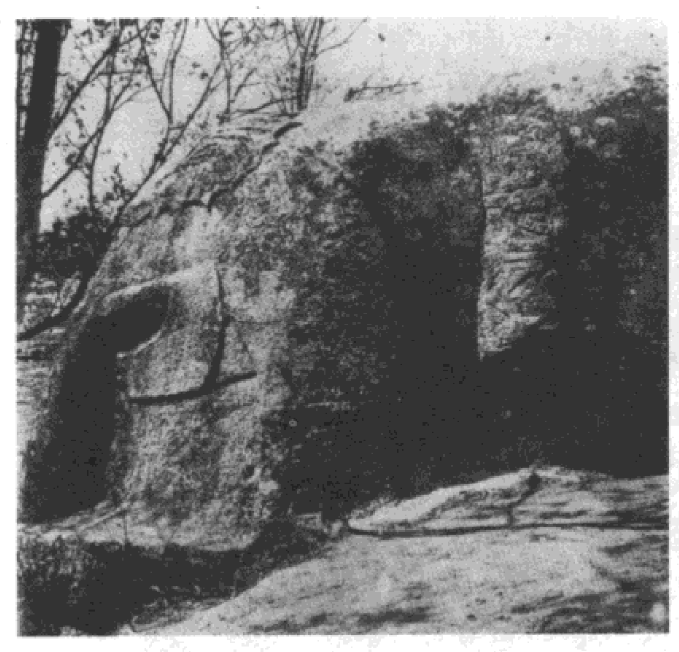


图16-66 孔望山大象石刻 2–3世纪



图16-67 孔望山蛙石刻 2–3世纪

仿佛施无畏手印，左手执裙角，如与犍陀罗或马吐罗佛像（见图16-3、16-4）做一比较，不难发现这些造像的特征可能仿自印度佛像。据连云港博物馆的分类，另外一部分属于G2型的造像（图16-65）看上去也与佛教艺术关系密切，这一组以X21像为中心，据调查报告称，X21像身着圆领长袍，头有肉髻，侧身而卧，[3] 其周围的56像聚集成几排，整体看颇似一组描绘涅槃故事的画面。然而值得注意的是，与其可能的原型犍陀罗地区的涅槃造像[4]（图16-72）相比较，G2

[3] 连云港市博物馆：《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》，页1。

[4] 肥冢隆：《诞生と涅槃の美术》（京都，1979年）收集整理了1至3世纪32例涅槃造像，其中犍陀罗25例，斯瓦特6例，抹菟罗1例。南印度阿马拉瓦蒂派仍固守着浮屠崇拜的古老习俗。



图16-68 孔望山X76石刻
2—3世纪



图16-69 孔望山X61石刻
2—3世纪

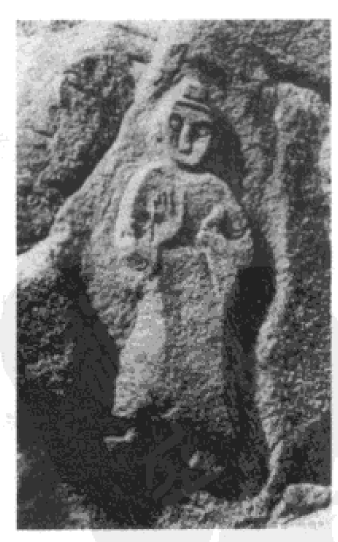


图16-70 孔望山X2石刻
2—3世纪



图16-71 孔望山X71石刻
2—3世纪

图16-72 白沙瓦涅槃变相石刻 2世纪 原为盖兹墨斯·马尔丹收藏



欠缺后者那种与《大般涅槃经》中有关描述的密切对应，[1] 同时也缺乏构图、人物形象和表情上的标准化形式。[2] 实际上，抛开某些基本概念上的相似，很难判断在孔望山的这组造像与犍陀罗涅槃图之间有何特定的联系，甚至称不上是犍陀罗涅槃图的粗略“摹本”。

可划归于上面这一类的还有另外一些造像，尽管它们清晰地表现出印度佛像的某些特征，却可以明确地说并非佛像。比如说，孔望山的相当一部分造像，诸如涅槃图周围的那些，头部都有一个肉髻状的突起（图16-65）；造像X73的造型看起来颇似汉代艺术中的杂技演员，但该像身着印度式紧身长袍，头部并有“肉髻”（图16-76）。被连云港博物馆归为D18的那组图像（图16-79）同样展现出这些特征，几案左侧的人物着传统的进贤冠和汉式长袍，位于其后的两名随从也是汉式装束，几案另一侧的主要人物左手做类似施无畏印的手势、右手持物置胸前，与X76中的“类佛”形象（图16-68）颇相似，头上亦有一个肉髻状的突起，但头部两侧却增加了一对向外伸展的双“翼”。一些学者认为这一画面表现的是“维摩诘经变”。[3] 倘若

[1] 同上页[4]，页4～6。

[2] 犍陀罗涅槃图通常由娑罗双树下斜卧的佛、绝望的金刚手、面容悲凄的诸神、皈依的须跋多罗和佛的大弟子大迦叶组成。

[3]《文物》记者：《连云港孔望山摩崖造像讨论会在京举行》，页20。

如此，工匠们不是不晓得肉髻为佛所特有的象征符号，就是不清楚涉入这场辩论的究竟是什么人，因为在《维摩诘经》中，这位居士的辩论对手是文殊菩萨而不是佛。

在我的分类中，第二种类型的造像包含有X3、X65、X72、X75、X77、X78和X79（图16-73至16-76）。其最突出的共有特征是人像头部都是以侧面的形式来表现的，并且都戴有双翅锐顶冠。有的学者认为他们是些域外的供养人，[1] 但是这些人物多是分处而立、互不联系，其体量的大小与所处位置堪可与前述的那些“佛”相比。其中有的仅仅刻画了头部，因此倒是像礼拜的对象，而非供养人。这些形象中有的也出现了佛教特征，例如造像X3（图16-73）双腿交叠而坐，右手似施无畏印，造像X65（图16-74）手持一莲花。这些特征可能意味

[1] 连云港市博物馆：《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》，页6。



图16-73 孔望山X3石刻 2—3世纪



图16-74 孔望山X65石刻 2—3世纪

图16-75 孔望山X79石刻 2—3世纪



图16-76 孔望山G8：X73—X75石刻 2—3世纪

着这些造像在某种意义上与菩萨的概念有关。不过，他们那种与众不同的冠式和窄袖服，令人联想到许多魂瓶上坐在楼阁周围的那种被看做巫师的形象。

我所分的第三类中有造像X1、X66、X68、X93、X94、X95等（图16-77至16-81），带有典型的中国特征，全都穿戴汉式袍服和平顶冠，双手掩于宽长的袍袖之中。X1为典型的一例，该人物为坐姿，双手合抱一扁平状器物，与河南邓县画像石墓中的一个形象相似（图16-82），也令我们想起了沂南墓中的东王公形象（图16-7）。这些是孔望山造像中体量最大的形象，占据着崖面上最突出的位置（图16-62），因此可能是一种本土宗教传统中的神。这个类型当中还有一些形象在汉代艺术中可以找到原型，如X85（图16-83）即与纯属中国文化传统的马王堆帛画和许多汉画像石中的力士形象相似。[1]

[1]《中国の博物馆》卷2，《江苏徐州汉画像石》，图版46，第58，北京，1959年。

独处于山脚下的两尊动物形象自成一类。其中一尊为一个石象（图16-66），高2.6米，长4.8米。据调查报告称，石象的足部均刻

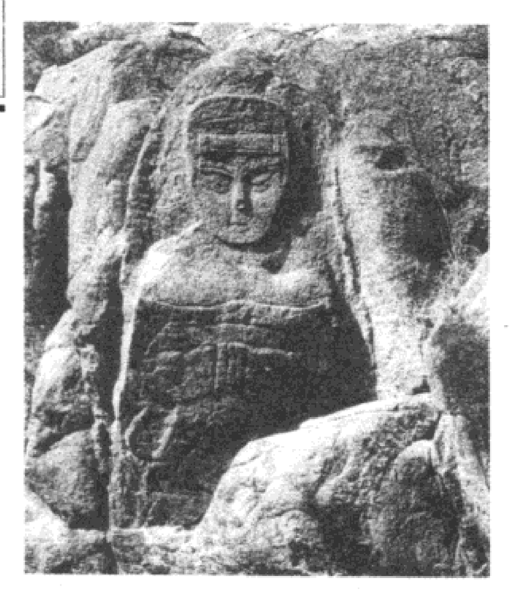


图16-77 孔望山X1石刻 2—3世纪



图16-78 孔望山X68石刻 2—3世纪



图16-79 孔望山X66石刻 2—3世纪



图16-80 孔望山G18：X97—X105石刻 2—3世纪





图16-81 孔望山G16 X93— X95 石刻 2—3世纪

图16-82 河南邓县南朝墓出土砖雕 4世纪

有莲花，[2] 侧腹部浮雕一象奴，反映了印度美术的影响（图16-84）。[3] 另一尊为一个石蟾蜍（图16-67），高1.1米，长2.4米。蟾蜍是诸如马王堆帛画和武氏祠画像石等许多汉代艺术作品中出现过的主题。

孔望山石刻与汉代石刻在技法方面的相似导致多数学者将其定为汉代晚期作品。[4] 但是在我看来，孔望山造像时代的确定不能单纯依靠技术和形态特征，因为从风格上观察，这些石刻显然非良匠所为。与著名的武氏祠和沂南墓的汉代石刻相比，孔望山的石刻工艺显得更为原始：除了个别几组有简单的构图组合外，绝大多数都孤立地散布于崖面之上。不管是以剔地浅浮雕和阴线刻手法造就、还是在自然形状的岩石上略加修整而成的形象，全都





图16-83 孔望山X85石刻 2—3世纪



图16-84 孔望山石奴石刻 2—3世纪

[2] 连云港市博物馆：《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》，页5；李洪甫认为象足上的刻线为象的四足脚趾，并非莲花形象，见李洪甫《孔望山造像中部分题材的考订》，《文物》1982年9期。

[3] 贾峨：《说汉唐间百戏中的"象舞"——兼谈"象舞"与佛教"行象"与海上丝路的关系》，页53～60。

[4] 连云港市博物馆：《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》，页6～7；俞伟超：《孔望山摩崖造像的考察》，页8～15；阎文儒：《孔望山佛教造像的题材》，页19。

出自相当简单的程式，几乎可以肯定这些作品是出于当地艺人甚至非专业人员之手，因而它们的“原始” 特征所能表明的，或许不是它们较远的年代，而是它们的地方性和非专业性。因此，要确定这些作品的年代，我们还需要参考这些类似于佛的形象在东海岸出现和流行的时间。换句话说，孔望山的这类石刻的出现不应该是一个孤立的现象，而应该是佛教和佛教艺术在中国传播的更大潮流的一个组成部分。

孔望山位于山东和江苏的交界地区，据历史文献记载，东汉末年佛像曾作为一种礼拜对象在该地区出现。据《吴书·刘繇传》，193－194年期间督广陵、下邳、彭城（三地皆距孔望山相当近）运漕的笮融“乃大起浮图祠，以铜为人，黄金涂身，衣以锦彩，垂铜九重，下为重楼阁道，可容三千人”● 。这是中国修造佛像的最早记载，很显然，在临近2世纪末之际，此地的佛事活动已经安排得很精细。另一方面，我们从物质遗存中发现，前面讨论过的所有出土佛像的墓葬和带有佛像的人工制品，都自然地分布于四川盆地和东部沿海地区两大地区。在四川发现的三尊佛像均为东汉作品，发现于长江中下游地区的32例则为三国至西晋时期作品。● 据此，我估计佛教造像在东部沿海地区的普及应该是在2世纪末至3世纪。根据以下两个原因：（1）孔望山石刻在某些艺术风格和雕刻技法方面与汉代石刻的连续性；（2）佛教造像在东部地区流行的一般时间。我个人倾向于将孔望山石刻的时代确定在公元2世纪末至3世纪这样一个更宽泛的时间范围之内，而不是俞伟超先生所认为的东汉或155至184年间。●

● 陈寿：《三国志·吴书·刘繇传》；A. C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art of China*, pp.4–5.

● 关于沂南画像石墓的断代，见295页●。

● 俞伟超：《孔望山摩崖造像的年代考察》，页14。

虽然艺术质量较低，孔望山石刻对于了解“佛”像在这一特定时期的特定宗教含义和社会功能有着重要意义。从上文对孔望山石刻的形式特征所做的描述和分类里，我们可以发现这些石刻作品与前面两节中讨论的另外一些含有佛教因素的作品之间在艺术表现上有几点重要的相似之处：

第一，孔望山造像中同样存在着上文中在一般意义上与汉代艺术联系起来讨论的那些佛教因素，包括孤立的“佛”像，施无畏印和高肉髻等特有标志、涅槃等佛教传说以及莲花和白象等佛教象征物。

第二，这些因素虽然取自印度佛教艺术，但孔望山石刻反映出

艺术家或刻工对这些佛教形式的理解尚非常肤浅，甚至于其本义有时也被曲解了。如涅槃图中，不仅佛的头上有“肉髻”，连弟子的头上也都出现了“肉髻”。在第8组造像（图16-76）中，一个所谓的有高肉髻，身着印度式紧身袍服的“佛”，正与一手持莲花的“菩萨”（或供养人）共舞。许多迹象表明刻工并不理解肉髻的功能，似乎把它看成某种奇特的发型或冠式。造像X71（图16-71）由于其项光及服饰看起来是一尊相对标准的佛像，然而其肉髻却是方形的，就像一顶冠帽。另外一例见于第18组造像（图16-80），手作施无畏印状，头部有类似肉髻的突起，但头后却有一对翼翅伸向两侧。我们在沂南汉墓画像石中可以发现类似的表现，那里一尊“佛”像的肉髻也是被表现得像是一顶小冠（图16-7）。

第三，与另外一些汉代和吴国时期的艺术作品一样，孔望山摩崖石刻也是佛像与中国传统神仙像并存，各类造像之间虽有显著差别，相互间的关系却很密切。雕刻技法的一致和随意交错的布置情况表明它们的雕凿时间大致相同，各类造像前还常常凿出了点灯或焚香用的凹槽（X21、X68和X93—95），说明它们均是礼拜的对象。第1组造像（图16-63）当中，一个头着进贤冠、双手捧“盾”的本土形象与一有高肉髻、手施无畏印的“佛”像和一头戴锐顶冠、手施无畏印的“菩萨”（？）并排出现，仿佛形成一个不同神祇的组合。与此同时，不仅在传统式的中国画面中出现了胡人形象，而且某些中国神祇也带上了佛的特征，如造像X66（图16-79），即身着汉式衣冠而立于莲花宝座之上。●

● 连云港市博物馆：《连云港市孔望山摩崖造像调查报告》，页3。

最后，我们也可以联想到孔望山摩崖石刻中的某些“佛教”形式有着它们在汉代世俗艺术中同样的意义。这里只发现有大象和蟾蜍两尊独立的动物雕像，在汉代，人们把蟾蜍当作月精，以其为来自天上的一种瑞兆，有辟五兵、镇凶邪、助长生、主富贵之功；● 而大象则如本文第一部分所提到的那样，是频繁出现于汉代艺术中的祥瑞题材。这对意义有关的祥瑞动物在孔望山造像遗迹中同时出现似非巧合。

● 阎文儒：《再论孔望山佛教造像的题材》，页114；俞伟超：《孔望山摩崖造像的年代考察》，页11。

以上这些点，尤其是第二、三、四点，说明孔望山石刻表现的不是正统佛教概念，而是中国文化传统吸纳只鳞片甲的佛教元素的结果，这些石刻的出现与刚刚萌发于2、3世纪的中国佛教艺术的

总体状况是不可割裂的。但这里的一个进一步的问题是，潜藏于这些吸收了佛教因素的石刻造像背后的中国文化传统究竟是些什么。根据历史文献和艺术品，我们得以窥视出2至3世纪佛教初传的三条路径。第一，佛教文化因素被携入各种世俗思想倾向和地方性的民间宗教信仰，这一点在前两节中已经涉及。第二，经僧侣和普通信众的不懈努力，佛教逐渐得以以其自身的理由在中国文化的环境下成长发展，彭城和建康所建寺院即可为证。第三，佛教的某些因素为早期道教吸收利用，而后成为道教信仰的组成部分。有关于这一文化互动的过程和特点的论述目前尚不多见。不过正如俞伟超所提出，正确理解东汉时期佛道之间的交互联系对解决孔望山造像内容问题至关重要。

从楚王英（65年）到汉桓帝（147—167年）的前后一百年里，人们常将黄帝、老子和佛相提并论，当作共同崇拜对象，以期获得富贵和平安。但桓帝之后的情况似乎从两方面发生了变化。一方面，佛教作为一种宗教渐渐在普通民众当中流行开来。● 另一方面，佛像崇拜、佛塔和严格意义上的佛教伴随着贬斥道教的论著一起出现，同时大规模的道教活动也与倡道排佛的著作相伴而生。前面我们已经提到笮融在2世纪末兴建的规模宏大的寺院建筑。牟子的《理惑论》亦成书于此后不久。● 牟子反对包括阴阳家在内的百家思想，主张专一崇佛。就道教而言，早期道教的天师道成为在民众中影响广大的宗教势力，● 其经典《太平经》中含有多处对佛教的攻击。一部宣称道高于佛的道教经典《老子化胡经》也出现了。因而自桓帝时起，两教便由早期的相互杂糅的状态走向了对立。孔望山石刻正是开凿于这一特定时期的。

孔望山石刻的地理位置及其文化传统也值得做进一步讨论。今山东与江苏交界的沿海地区，曾是阴阳、黄老之学和道教的发祥地，● 有意思的是，佛教也在此找到了它最早的一个立脚点。中国早期佛教史上的两件重要事件均发生在该地区的文化中心彭城，第一件是楚王英奉佛之事，第二件是笮融修建佛寺建筑。佛道并存及其交互影响的情形可由襄楷166年诣阙上疏事窥见一斑。襄楷是鲁南湿阴人，"善天文阴阳之术"●，尽管疏中论及的是方士于吉向其鲁南地区的追随者传授的《于吉神书》，可襄楷又援引了佛教经典

● 《后汉书·西域传》："后桓帝好神，数祀浮图、老子，百姓稍有奉者，后遂转盛。"

● 见291页●。

● 陈寅恪：《天师道和滨海地区之关系》，《陈寅恪先生论集》，页271～272，台北，1971年。

● 陈寅恪：《天师道和滨海地区之关系》，页271～298；H. G. Creel, *What is Taoism?*, The University of Chicago, 1970, pp. 121–160.

● 范晔：《后汉书·郎𫖮襄楷列传》，页1075，北京，中华书局标点本，1965年。

《四十二章经》来阐释其所谓的大“道”。● 根据文献记载，大约在汉末和三国时期，天师道曾一度是此地占主导地位的宗教。陈寅恪曾论断：“凡东西晋南北朝奉天师道之世家，旧史记载可得而考者，大抵与滨海地域有关。”● 《隋书·经籍志》也说：“三吴及滨海之际，信之甚。”● 孔望山所在的东海地区道教极盛，当时最重要的道教人物葛洪即出生于该地区，● 《太平经》的最早传播者（疑或作者）于吉也是东海人，此外，魏晋时期著名的天师道世家如东海鲍氏、丹阳许氏和陶氏以及吴兴沈氏，全都出自这里。●

孔望山造像与道教联系的最有力的证据是东海神君庙的有关发现，此神君之名屡见于《太平经》以及陶弘景的《登真隐诀》和《真诰》。● 据报道，现今孔望山山脚下尚存一巨大石台，其上有一石碑基座。尽管石碑已经不存，但据丁义珍考证，此碑乃《金石录》和《隶释》中著录的“东海庙碑”。● 碑文中提到东汉时期东海相桓君于永寿元年（155 年）始建东海庙，后东海相满君又于熹平元年（172 年）勒石宣扬此事，可见孔望山遗址的这个东海庙的修建年代与当地石刻同时或稍早。这一事实使俞伟超相信孔望山摩崖造像与山脚下的大象和蟾蜍，原本都是桓灵时期的这个东海庙的组成部分。● 鉴于庙址的布置关系尚无迹可寻，且志文又亡佚不存，很难证明石刻确切属于这个庙址，但俞伟超的推断仍然十分重要，因为它指出了这些造像与这个道教庙宇之间的可能联系。

以笔者之见，不论孔望山石刻是否确为东海庙的组成部分，如果它们与该庙同时存在，并且是在东海庙所从属的道教势力的影响下修造的，那么它们就不可能是为了弘扬佛教的。这不仅是因为其时佛道之间的一般意义上的对立关系，同时也因为天师道教义旗帜鲜明地反对佛教。《太平经》斥责佛教徒弃家舍业、逃避传宗接代、食粪饮尿和沿街乞讨，说这些行为“皆共辱天正道，为天咎”。● 吕思勉也指出在汉代末期“为黄老道者，似颇排摈异教”●。发生在魏晋时期的灭佛事件就与天师道的势力有密切关系。● 在这种情况下，我想将孔望山石刻解释为佛教或佛道杂糅的作品是有欠妥当的。

那么如何解释孔望山石刻中的“佛”像和众多的佛教痕迹呢？本文前面两节的分析已经显示出，几乎所有目前发现的汉代和三国

● 范晔：《后汉书·郎𫖮襄楷列传》，页 1082。

● 陈寅恪：《天师道和滨海地区之关系》，页 279。

● 《隋书·经籍志》，页 1093，北京，1973 年。

● 陈寅恪：《天师道和滨海地区之关系》，页 273～281。

● 陈寅恪：《天师道和滨海地区之关系》，页 281～294。

● 俞伟超：《孔望山摩崖造像的年代考察》，页 14。

● 俞伟超文中并无详细说明。洪适：《隶释》卷 2：“朐山有秦始皇碑。”（页 10，上海，1935 年）根据《嘉庆海州直隶府志》，孔望山旧名为龙兴山，古称巡望山。这个小山或许在一些时候被认为是朐山山脉的一部分。东汉时孔望山面对东海，是建东海神君庙的合适地点。

● 俞伟超：《孔望山摩崖造像的年代考察》，页 14。

● 王明：《太平经合校》，页 645～667，上海，1960 年。

● 吕思勉：《秦汉史》，页 832，上海，1947 年。

● 陈寅恪：《天师道和滨海地区之关系》，页 279～281。

时期具有佛教因素、佛像和佛教象征物的艺术品，并具有严格意义上的佛教含义和功能。佛或被当作仙人，与东王公和西王母并列在一起，或被融入社神崇拜和丧葬仪式中。佛教象征物被当成上天降下的祥瑞。可以说，将这些因素从佛教经典和文化中抽取出来再重新安置在各种地方信仰中，是当时的一种普遍倾向。以下实例显示出道教对佛教的借用也具有同样的倾向：

（1）如许多当代学者所注意到的那样，自楚王英至汉桓帝时期，上层阶级常常同时供奉黄帝、老子和佛，[1] 然而详查有关的记载，我们发现礼佛实为崇道的一部分。楚王英礼佛之事记于永平八年（65年）诏书，在这篇诏书中，明帝称“楚王诵黄老之微言，尚浮屠之仁祠”。[2] 汤用彤说：“明帝诏书中，称‘仁祠’言‘与神为誓’，可证佛教当时只为祠祀之一种。”[3] 还指出：“楚王英交通方士，造作图谶，则佛教祠祀亦仅为方术之一。”[4] 所说至确。

《后汉书》中的《桓帝本纪》、《西域传》、《襄楷传》均载有桓帝设华盖之座以祀老子与佛，[5] 而《续汉志》、《东观汉记》和《桓帝本纪》的另一处中对同一事件的记载却只提到“祠黄、老于濯龙宫”以求福。[6] 《后汉书·桓帝本纪》中数处记录桓帝梦见和祠祀老子，同书的《循吏传》中说“桓帝事黄老道，悉毁诸房祀”。[7] 因此，有关桓帝事佛的记载不应被当做道教之外的一套独立的信仰体系的证据，而应将佛看成是包含在桓帝道教信仰中的一个神。[8]

（2）前文已经提到，天师道经典《太平经》表现出一种公然敌对佛教的态度，但同时这部经典也借用佛教来充实自己。尤其值得注意的是《太平经》对佛教传说的借用，如老子的降生传奇与佛的降生故事如出一辙，[9] 有关天帝遣鬼神和玉女前去试探弟子的意志的两处记载也显然源自波旬及其女儿引诱和干扰佛成道的传说。与这种排佛倾向有关的是证明道教高于佛教的老子化胡说。现存的《老子化胡经》为西晋王浮所撰，[10] 但其中的一些思想则在桓帝时就已经出现了。《襄楷传》中提到，“或言老子入夷狄为浮屠”，[11] 接着又讲述佛如何不受诱惑而成就大道。鱼豢（3世纪）的《魏略·西戎传》和皇甫谧（215—282年）的《高士传》也以相似的口吻记述老子出关过西域之天竺，教胡王为浮屠之事。[12] 可以相当肯定地说，公元2、3世纪时的一些人相信佛就是老子或其

[1] 任继愈：《汉唐佛教思想论集》，北京，1973年；汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，上海，1938年；K. K. S. Ch'en, *Buddhism in China*, Princeton University, 1964.

[2] 范晔：《后汉书·楚王英传》，页1428。

[3] 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，页54。

[4] 同上。

[5] 范晔：《后汉书·桓帝本纪》、《后汉书·襄楷传》、《后汉书·西域传》。

[6] 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，页56。

[7] 范晔：《后汉书·循吏列传》，页2470、313、316、317。

[8] 马伯乐（Maspero）、许理和、汤用彤、任继愈等持同样意见。H. Maspero, *Taoism and Chinese Religion*, trans. by F. A. Kierman, Amherst, 1981, pp. 258–259；E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, p. 37；汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，第一章；任继愈：《中国佛教史》，页93～99、105。

[9] 《道藏·太平部·太平经·经钞甲部》。

[10] 见291页[1]。

[11] 范晔：《后汉书·郎顗襄楷传》，页1082。

[12] 《魏略》成书于3世纪中叶；老子化胡故事见《三国志》裴松之注（页859～960，北京，1959年）；同样记载见法琳《辩正论》引皇甫谧《高士传》，《大正新修大藏经》，2110。

化身。[13] 因此，佛的经历被附会到这位带有传奇色彩的道教创始人的身上也就不足为怪了。另一种稍有不同的说法出自《魏略》："……有神人名沙律，年老头白，状似老子，常教民为浮屠。近世黄巾见其头白，改彼沙律，题此老聃，曲能安隐，诳惑天下。"[14] 在这里，我们第一次发现一些道教徒心目中的老子与一位佛家智者于面容方面的相似。

(3) 因为佛被当成了道教殿堂里的神明，甚至被当作道教的创立者或其化身，那么在道教的早期阶段，佛像极有可能也是人们直接用于敬拜的一种道教偶像。关于这一点，敦煌323窟的一幅唐代早期壁画颇值得玩味(图16-85)，[15] 画中绘两个佛教雕像立于水面之上，岸上除了有拱手膜拜的僧众外，还有道士正在树幡设场以示崇敬。该故事的细节在道宣的《集神州三宝感通录》中有载："晋愍帝建兴元年（313年），吴郡吴县松江沪渎口，渔者萃焉。遥见海中有二人现，浮游水上。渔人疑为海神，延巫祝备牲牢以迎之，风涛弥盛，骇惧而返。复有奉五米道黄老之徒曰：斯天师也，复共往接，

[13] E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, chapter 6; Ho Wai-kam, "Hun-p'ing: The Urn of the Soul," pp. 1–25.

[14] 引自陈子良注法琳《辩正论》，《大正新修大藏经》2110。莱维(S. Levi)、伯希和、许理和等也讨论过。

[15] 金维诺已经研究过，见金维诺《敦煌壁画里的中国佛教故事》，《中国美术史论集》，页344～354，北京，1981年。

图16-85 甘肃敦煌323窟壁画



风浪如初。……有奉佛居士吴县华里朱膺闻之，叹曰：将非大觉之垂降乎。乃洁斋共东云寺帛尼及信佛者数人，至渎口稽首延之，风波遂静。浮江二人随潮入浦，渐近渐明乃知石像。……看像背铭，一名惟卫，二名迦叶。”●

● 金维诺：《敦煌壁画里的中国佛教故事》，《中国美术史论集》，页347～350；A. C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art of China*, pp. 9–10.

这幅壁画和有关文献所描绘记载的当然不过只是一个传说，不过却间接地揭示出一些很重要的历史事实。故事中的不同人们将两尊佛教石像认作他们自己所信仰的神明，巫祝把他们当作海神祭拜，道教信徒也以为他们是天师现身。站在佛教立场上，故事的作者谴责这些“异教”的荒谬。因此，这个故事极好地概括了佛教初入中国时被接受的三种最重要的形式。上文中提出汉代和三国时期的艺术品中出现的佛像大都是被当作各种民间宗教文化中的神祇来崇拜，也讨论了早期道教对佛教的抄袭和利用。由这个故事而获得的一个更深刻的领悟是那时的道士曾把佛像当作他们的天师来敬拜，这自然令我们想起孔望山东海庙内供奉的东海神君。同样具有意味的是，故事所涉及的事件正是发生在孔望山造像所在的东部沿海地区。在三国和西晋时期，道教面临着创立自己神仙谱系和经典的要务，为了达到这个目的，道士们将各种带有传奇色彩的古代圣哲、民间灵怪甚至外域神灵搬弄出来，给他们穿上道教外衣，声称他们为道教神祇。这种倾向和作为可以在《太平经》中看得十分清楚：“天师之书，乃拘校天地开辟以来，前后贤圣之文，河图书神文之属，下及凡民之辞语，下及奴婢，远及夷狄，皆受其奇辞殊策，合以为一语，以明天道……”●

● 王明编：《太平经合校》卷91，页348。

通过讨论上述五个层面的问题（即道教对佛教的利用、东汉末佛道二教的分离、道教在东部沿海地区的主导地位、孔望山石刻与东海神君庙的关系，以及最为确凿的一点，即孔望山石刻中体量较大和处于显著位置的中国传统神仙像），我们可以得出孔望山摩崖石刻在内容上很可能属于道教的结论。虽然有许多特征来自佛教，但它们既没有遵循佛教艺术的严格套路和图像传统，也没有宣扬佛教教义。这些所谓的佛像和另外一些取自传统中国艺术的仙人形象可能就是萌芽中的道教众神偶像的组成部分。

即使如此，孔望山石刻造像对探讨中国佛教艺术的发展仍有其重大意义。与在世俗艺术和多种民间宗教艺术形式中杂以印度佛教

因素不同，孔望山石刻揭示了中国接受佛教的另一途径——佛教因素为道教艺术所吸收利用。汉代、三国和西晋时期的正统佛教艺术我们目前还只是通过历史记载了解，其实物遗迹尚待发现。

佛教艺术进入中国时所选取的三种形式——即世俗艺术、道教艺术和“中国式佛教”艺术——存在于中国佛教艺术的发展过程始终，其交互作用对中国特有的佛教艺术的形成和发展起到了重要作用。孔望山石刻和其他带有佛教因素的艺术作品的发现和研究，向我们展现了一幅佛教初入中国时佛教艺术之情形的鲜活的画面。许理和于20年前写道：“一个令人沮丧的事实是：我们对这一混沌时期汉地佛教的其他同等重要事项几乎一无所知。帝国各个区域民众佛教的最初发展，地方形形色色的民众信仰派别的生长，教义在文盲人口中的传布方式，僧人的个体社会地位，寺院在乡村社区中的社会和经济功能，以及许多其他对研究中国早期佛教极其重要的主题，都几乎不曾被触及。”● 尽管根本改变他为之遗憾的困难局面尚需要更多的努力，但通过本文所讨论的这些艺术作品，佛教最初扎根中国的方式问题已在我们的眼前现出一线光明。

● E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, pp. 2–3.

（王　睿　李清泉　译）

何为变相？

兼论敦煌艺术与敦煌文学的关系*

（1992年）

自从大约90年前在敦煌藏经洞发现变文以来，已有许多学者致力于这种已逝的文学体裁的研究，这些研究涉及变文的产生、语源、形式、内容、表演、流行，及其对后来中国文学与表演艺术的影响等方面。在这些讨论中，一个持续的论点是，变文作为一种流行故事的讲稿，与一种称作变相的绘画有着密切的联系。[1] 这一联系似乎顺理成章，因为这两个词都有一个“变”字，而且都可简称为“变”。大约60年前，郑振铎指出：“像‘变相’一样，所谓‘变’之变，当是指‘变更’了佛经的本文而成为‘俗讲’之意。”[2] 孙楷第同样认为变文与变相中的“变”字具有相同含义，但他认为在宗教文献中，“盖人物事迹以文字描写之则谓之变文，省称曰变；以图像描写之则谓之变相，省称亦曰变，其义一也。”他对变的解释是“变者，奇异非常之谓也”[3]。这两种观点都得到了学者们的赞同和进一步的阐释。[4] 在对于变文表演的研究中，也涉及变文与变相的关系问题。例如孙楷第注意到敦煌《王昭君变文》的结尾称“上卷立铺毕，此入下卷”。“铺”字是用于包括绘画在内的艺术品的一个量词，因此他说：“明当时俗讲有图像设备也。”[5]

傅芸子在一篇重要的文章中综合了这些语源学和功能的研究，指出：“变文是相辅变相图的，……变文和变相图的含义是同一的，不过表现的方法不同，一个是文辞的，一个是绘画的，以绘画为空间的表现的是变相图，以口语式文辞为时间展开的是变文。”[6] 为了支持这一观点，傅氏举出变文和变相壁画中的共同题材，如“地

* 本文初稿曾于1989年在哈佛大学召开的“中国文化季度会议”(Chinese Cultural Quarterly)年度专题讨论会、1990年在敦煌召开的敦煌石窟研究国际讨论会和1990年西雅图华盛顿大学的演讲中宣读过。敦煌研究院、大英博物馆(British Museum)以及法国国家图书馆(Bibliothe ue Nationale)慨允我观摩并复制其收藏的“降魔”绘画，在此谨表谢意。

[1] 有关变文的定义仍是有待于研究的课题。根据梅维恒的说法，“现在至少有五种关于变文的定义”。见Victor Mair, *T'ang Tansformation Texts*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, pp. 12–14. 有的学者使用该词既包括通俗故事又包括讲经文。也有人认为这两种文体必须严格分开，只有用于俗讲的文献可称为变文。

[2] 郑振铎：《中国俗文学史》，共2卷，上卷，页190，长沙，商务印书馆，1938年。

[3] 孙楷第：《读变文二则》，原作于1936年，修订稿见孙楷第《沧州集》，北京，中华书局，1965年。又见周绍良、白化文编《敦煌变文论文录》（以下简称《论文录》），共2卷，上卷，页241，上海，上海古籍出版社，1982年。

[4] 对“变”的不同解释的有关介绍见Mair, *T'ang Transformation Texts*, pp. 36–72. 梅维恒本人坚持认为变文与变相中的“变”都意味着“超自然的变化”(supernatural transformation)。

[5] 孙楷第：《近代戏曲原出于宋傀儡戏影戏考》，《辅仁学志》11卷，1、2合期，1942年12月，页37。

[6] 傅芸子：《俗讲新考》，原刊于《新思潮》1卷2期，页39～41，1946年，《论文录》上卷，页154。

狱变”、“降魔变”、“目连变”和“维摩变”。他推断说，这些文学与艺术的作品原来是成对的，并进一步指出除了固定的壁画，那些便于携带的手卷中的图画，也可用于佛教变文的说唱。因而他提到敦煌卷子中的《大目乾连冥间救母变文》(S.2614)有“并图一卷”。不仅如此，他还认为这类绘画也可用于讲述非佛教的变文故事，例如在吉师老《看蜀女转昭君变诗》中提到有“画卷”。

近来有的学者在试图对变文做更准确界定时，认为变文和变相的相互依存是变文的一个必要特征。傅芸子作于半个世纪前的文章已涉及到这一观点的主要方面。程毅中重申了傅氏的观点，认为“变文就是变相图的说明文字”。● 他的看法得到了白化文的赞同。白氏观察了题为变文的约20种敦煌卷子，断言变文必须具备两个主要特征：一是说唱交替的结构，二是运用变相作为宣讲时的视觉辅助。第一个特征在文字本身已显而易见。有关第二个特征的证据包括：敦煌幸存的一卷“降魔变”卷子中有插图；变文题目或行文中有“图”或“铺”字；在连接变文说与唱的部分时，常重复出现一些套话“用来向听众表示将由白转唱，并有指点听众在听的同时‘看’的意图”●。梅维恒(Victor Mair)接受并进一步发挥了白氏的思路和结论，● 在他对变文特征的界说中仍包括变文“与图画有着一种或隐含或明晰的联系”●。

那么，在这些学者眼里到底什么是变相呢？在认定讲述变文时使用的画卷即变相后，白化文进一步提出了如下的问题：敦煌的变文在数量上远远超过这些画卷，那么“它们又怎样相辅而行呢？”● 在回答这一问题时，他指出敦煌千佛洞中绘有变相壁画，许多发现于敦煌的画幡也绘有叙事性的画面。他的结论与傅芸子相近：“变文，不仅配合画卷作一般性的世俗演出，而且在佛寺中，在某些特定的场合，也能配合壁画、画幡等演出。”●

梅维恒对白氏的解释不尽满意，他下大功夫收集了有关变相的古代文献资料，在此基础上达到的结论对白氏的观点既有赞同之处，又有不赞同之处。● 一方面，他意识到这些资料没有对变相壁画的宣讲功能提供任何具体的证据，● 另一方面，他坚持认为变相绘画具有“叙事性”，因而将变相一词译成“transformation tableaux”：

● 程毅中：《关于变文的几点探索》，原刊于《文学遗产增刊》10辑，页80～101，1962年；《论文录》上卷，页373。

● 白化文：《什么是变文》，《论文录》上卷，页429～445，引文出自页437。英译文见梅维恒译 "What Is 'Pien-wen'?" *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 44, 2 (1984), p. 503.

● 在几种有关变文的定义中，梅维恒认为“只有使用于近20卷现存的变文卷子的定义是可行的”。见Mair, *T'ang Transformation Texts*, p. 14.

● 在梅维恒的定义中，变文其他的基本特征还包括：“一种特有的韵文开场白(或前韵文)的程式、一种情节性的叙事体系、语言的同质(homogeneity)……以及散文体的结构。”Mair, *T'ang Transformation Texts*, p.15.

● 白化文：《什么是变文》，《论文录》上卷，页438。

● 白化文：《什么是变文》，《论文录》上卷，页439。

● Victor Mair, "Records of transformation tableaux (pien-hsiang)," *T'oung Pao*, 72.3 (1986), pp. 3–43.

● 梅维恒没有排除变文和变相表演之间可能存在的联系，但他提醒读者注意不要将这种联系看得过于简单：“我们还没有发现某种证据来证明任何称作变相的绘画作品是用于叙事性说唱的。当然，这并不是否认它们可能曾被这样用过，实际上，这种可能性看起来也很大。但是，为了避免对于‘变’在过去极度流行的印象，我们必须在认定变文和变相之间的联系时特别慎重。”我认为这种看法很正确。见Mair, *T'ang Transformation Texts*, p.43.

> 关于变相的实质，最为重要的是应将其看作一种叙事性的艺术。通过文学的描写和对于绘画雕刻的第一手的观察，我们可以作这样的归纳：画变相的艺术家采用了各种手段和技术来描绘有序的行为与事件，其主要的目的大致在于描述一个某种类型的故事。[1]

然而，梅氏最近的著作中对白化文关于变相功能界定的保留意见似乎不复存在了。他写道："实质上，艺术家的任务是在纸、绢或墙壁上描绘（佛教人物）的神变，称为'变相'（transformation scenes or tableaux）。变的讲述者随即在演唱时以此作为一种图解方式。"[2] 这两位学者看来已取得了一致。

总之，半个多世纪以来，人们一直努力在敦煌变文（及其他的文学形式）与包括敦煌壁画在内的绘画之间建立一种直接的关系。在这一过程中，学者们早期研究的焦点是探索变文与某些插图的关系，后来又假定所有称为变相的绘画都是变文的插图。第二种观点首先由中国文学史家提出，随即深深地影响了艺术史家对敦煌艺术的研究。例如，史苇湘认为敦煌贤愚经壁画是在石窟寺中举行"俗讲"时的图像设备。[3] 与之相似，韦陀（Roderick Whitfield）在讨论敦煌一幅牢度叉与舍利弗斗法的绢画残件时说："僧侣们作为对虔诚奉献的回报而讲述一种称作变文的戏剧化了的文学作品，这幅十分有趣的绘画便是相关的例证。变文与变相相配，变相即佛经的插图，洞窟中大部分壁画及绢上的绘画都属于此类作品。"[4]

变相是变文表演的"视觉辅助"吗？

这些学者所界定的变文与变相的特殊关系对于中国美术史的研究来说有着极为重要的意义，因为它涉及5至12世纪整个宗教艺术（可能也包括世俗艺术）范围内的形式、内容和功能等根本问题。但这种界定并不是没有问题，变文一词只是指一种特殊的文学形式，而且在文献记载中鲜有出现。变相则不同，这一时期各种佛教艺术，甚至在许多非佛教艺术的作品中常常被称为变相。变相之极度流行也至为明显，如僧人善导（617—681年）曾"画净土变相三百余壁"，[5] 晚唐画家范琼曾画各种变相二百余壁。[6] 唐宋的绘画

[1] Mair, *T'ang Transformation Texts*, p. 43.

[2] Victor Mair, *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1988, p. 1.

[3] 史苇湘：《关于敦煌莫高窟内容总录》，敦煌文物研究所编：《敦煌莫高窟内容总录》，页195，北京，文物出版社，1982年。

[4] Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, 3 vols., Kodansha, 1982, 1:318.

[5] 高楠顺次郎、渡边海旭编：《大正新修大藏经》（以下简称《大正藏》），2035.39.365b，1922—1934年。

[6] 黄休复：《益州名画录》，页4，北京，人民美术出版社，1964年。

目录及其他文献中记载的变相壁画和画卷更多，在佛教石窟中也有大量的这类绘画和雕刻存留至今。根据上述记载，今人关德栋说："在唐代的寺庙中，可说没有一个寺院没有'变相'。"●

上文谈到的白化文和梅维恒的观点包括两个相关的方面：一，变相是一种叙事性的美术表现形式；二，在讲述变文时，变相被用作视觉辅助。但是如果对变相的历史概念做仔细分析并对这类绘画做认真考察，我们将得到截然不同的结论：一，严格地说，题为变相的大多数绘画无论在内容还是形式上都不是"叙事性的"；二，画在佛教石窟中的变相并非用于讲述故事。从对变相一词本身的分析开始，我们发现它的含义似乎一直在变化。最显著的变化大约发生在盛唐。在8世纪之前，这个词被用于许多种艺术形式，包括立体的塑像、浮雕、书籍插图、手卷和壁画。最早提到变或变相的文献是法显的《佛国记》，该书记载了他在410年目睹的锡兰的礼仪："……王便夹道两旁，作菩萨五百身已来重重变现，或作须大拏，或作睒变，或作象王，或作鹿、马。如是形像，皆彩画庄校，状若生人。"● 这段文字中提到的各种形式的菩萨被描绘成等身高的彩绘塑像。段成式进一步证实了这类雕塑形式的变或变相，他在《寺塔记》中写到，梁代以前的雕像亦称为变。●

另一种雕刻类型的变是小型微雕。例如后秦的统治者姚兴（约394—416年）赠给高僧慧远从龟兹国带来的"杂变像"，据记载是"细缕"的形式。● 许理和（E. Zürcher）将该词译为"精细的装饰"（fine embroidery），梅维恒解释为"细线刻"（fine thread）或"镶嵌的石头"（inlaid stone）。● "缕"字有时又作"镂"，指"雕刻"，"细镂"一词可以理解为"精雕"（fine carving）或"透雕"（openwork carving）。在犍陀罗地区和中国新疆的佛教艺术中就有一种小型雕刻以刻画繁复细密的佛传故事而闻名。● 这些作品似乎正与"细缕杂像"的描写相符。

此外，变相一词在6世纪中叶还用来指装饰在塔上的二维的浮雕。杨衒之记载出使西域的僧人惠生在犍陀罗雇良匠以铜摹制"释迦四塔变"。● 正如有的学者指出的那样，这一作品的装饰图像应与浙江阿育王塔相近。唐代僧人鉴真对阿育王塔有这样的描写："一面萨埵王子变，一面舍眼变，一面出脑变，一面救鸽变。"后三种

● 关德栋：《谈"变文"》，《觉群周报》1946年1期，页1～12；《论文录》上卷，页199。

● 章巽：《法显传校注》，页154，上海，上海古籍出版社，1985年。

● 段成式：《塑像记》，姚铉编：《唐文粹》，76.509a，上海，商务印书馆，1929年。更早的文献《洛阳伽蓝记》记载，惠生曾雇四位工匠以铜摹绘释迦牟尼四塔变。周祖谟：《洛阳伽蓝记校释》，页220，北京，中华书局，1963年。

● 慧皎：《梁高僧传》，《大正藏》2959.360。慧远传记的英译文见Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, 2 vols., Leiden, E. J. Brill, 1959, 1, 240–253。但是，认为姚兴的礼物是变相的观点受到了梅维恒的挑战，梅氏认为"杂变相"三字应理解为"不同的"、"不平常的"或"各种形状的"变相，见"Transformation tableaux," pp. 6–7。但是，绘画目录中相似的词语的确是指变相，如"杂佛变"与"杂物变相"，见裴孝源《贞观公私画史》，载陈莲塘编《唐代丛书》，58：22a，上海，金章书局，1921年；张彦远：《历代名画记》。根据上述记载和姚兴"杂变相"与新疆小型雕刻之间的联系，我赞同许理和将这些雕刻认定为"精细雕刻出的各种场景"。见Zürcher, 1：249。

● Mair, "Transformation tableaux," p. 7.

● 一些此类小型雕刻见于《阿富汗古代美术展》图录，图版53～84，东京，日本经济新闻社，1963年。

● 周祖谟：《洛阳伽蓝记校释》，页220。

即快目王变、月光王和尸毗王变。[●] 在敦煌壁画中，这四种本生的题材都出现在唐代以前。

“变”这个词，在唐代之前和初唐时期不仅指塑像与浮雕，而且也可指绘画。据记载，著名的梁代画家张僧繇就是一位擅长画“经变”的大师。[●] 目前已不清楚张氏的经变画是画在墙上还是卷轴上，但初唐美术史家裴孝源所作的隋代宫廷藏画目录中所记载的六幅变都是卷轴画。[●] 这一时期“变”一词的最后一种用法是指文献中的插图。《隋书·经籍志》著录了两本书，一是关于骑马，一是关于投壶，两书都包括文字部分和变（绘画）的部分。[●]

从盛唐开始，变和变相的使用更为严格，两词不再指雕刻，而仅仅用来指绘画。在绘画之中，所指的主要是复杂的佛经绘画而非单体偶像，包括图绘的单体偶像。这一结论在一定程度上是基于对建造和装饰佛教寺院施主题记的分析，在下列四种文献中，变和变相的使用即表现出这些原则：

148 窟（建于 776 年）：[●]

（非变相）：释迦涅槃、如意轮观音和不空羂索观音塑，以及千佛画像。

（变　相）：大幅报恩经变、天请问经变、文殊变、普贤变、东方药师变、西方净土变、千手千眼观音变、弥勒变、如意轮观音变和不空羂索观音变壁画。

231 窟（建于 839 年）：[●]

（非变相）：释迦牟尼与菩萨塑像以及文殊、普贤和天王画像。

（变　相）：大幅西方净土变、妙法莲花经变、天请问经变、报恩经变、东方药师变、华严经变、弥勒变和维摩诘变壁画。

192 窟（建于 876 年）：[●]

（非变相）：以阿弥陀佛为中心的一铺七身塑像、以普贤为中心的一铺七身塑像以及如意轮观音、（不空羂索观音）、四方、其他 66 尊佛像。

（变　相）：大幅药师变、天请问经变、阿弥陀变和弥勒变壁画。

敦煌《功德记》手稿（S.4860v）：[●]

● 《大正藏》2089.989。这一文献只明确提到萨埵王子变。在此我根据题记判定其他三种变相为“快目王变”、“月光王变”和“尸毗王变”。

● 《梁书》卷 54，页 793，北京，中华书局，1973 年。

● Mair, "Transformation tableaux," pp. 25－26.

● 这两本书是《骑马都格》和《投壶经》。《隋书》，页 1016～1017，北京，中华书局，1973 年。梅维恒认为此处的“变”字只是指骑马和投壶的各种方法 (Mair, "Transformation tableaux," pp. 5–6)，但“经”与“变”合在一起似乎是指这些“变”的图画是文字的插图。见周一良《读唐代俗讲考》，《论文录》上卷，页 163。

● 出自敦煌148窟《大唐陇西李府君修功德碑记》。贺世哲曾将碑文中提到的造像和壁画与窟内实际存在的造像和壁画做过比较，见《从供养人题记看莫高窟部分洞窟的营建年代》，敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》，页 205～206。

● 出自《大蕃故敦煌郡莫高窟阴处士公修功德记》，贺世哲曾将碑文中提到的造像和壁画与 231 窟内实际存在的造像和壁画做过比较，见《从供养人题记看莫高窟部分洞窟的营建年代》，敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》，页 207～208。

● 192 窟内的朱再靖、曹善僧题记和其他28条题记，见敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》，页84～85。对此简要的讨论见 Mair, "Transformation tableaux," p. 12.

● 这些题记的英译见 Mair, "Transformation tableaux," pp. 7－10.

（非变相）：释迦佛及胁侍塑像、千手千眼观音、如意轮观音、

不空羂索观音、四大天王及胁侍画像。

（变　相）：大幅“降魔变”及其他变相壁画。

这些文献包括一些与不同类型艺术品有固定关系的数量词，“铺”是一个通用的量词，常用来指一组塑像或一面复杂的变相壁画，而“躯”一词则用来指单体或塑或绘的偶像。这一差别可以澄清以前的某些误解。例如，在谈到敦煌192窟“窟龛内塑阿弥陀佛像一铺七事”这一题记时，梅维恒指出：“从这条题记可以确知，一铺可以描绘一个以上的事件或情节。”● 但无论是这条题记或是量词“铺”都不指任何叙事性的绘画，事实上，这个窟内至今仍部分存在的塑像是一尊沉静的佛像与其胁侍构成的一组偶像。

认为从盛唐开始“变”和“变相”只用于指复杂的绘画的观点，可以从9至11世纪编订的几种重要的绘画目录和文献中得到进一步的支持。这些目录及文献包括张彦远（约847—874年）的《历代名画记》、段成式的《寺塔记》（约9世纪中叶）、朱景玄的《唐朝名画录》（约9世纪中叶）、黄休复的《益州名画录》（约1006年）、郭若虚的《图画见闻志》（11世纪晚期）。其中所著录的变相数量不少于44件，而且都是绘画，包括寺庙的壁画与画卷。● 更值得注意的是，从题目和有关的描述可知，这些绘画都具有复杂的构图，而不是单体的偶像。

从8世纪及以后的零散的文献资料中，也可获知在此期间有关“变相”一词含义的信息，这些资料大多已由梅维恒收集起来，此处不一一转引。● 这些文献中提到的变相大多数也是绘画，只有武则天在大云寺碑上刻的涅槃变可以说是一个例外。● 但这一画面应是以浅浮雕或线刻的技法雕刻出的，同样属于二维的表现方式。●

通过对这些文献的研究，我们可以得出这样的结论，即自盛唐起，变相一般被认为是一种二维的复杂的绘画表现形式。因为变相为二维的，所以不是雕刻● ；因为变相是复杂的绘画表现形式，所以不包括单体的偶像。然而变相一词并不等于“绘画”（painting）或“绘画艺术”（pictorial art），它仅仅是指某种特定的宗教性的——多为佛教的——绘画。实际上，除了包括极少的道教绘画以外，● 上述资料中名为变或变相的大批的绘画一律为佛教题材，没

● 梅维恒的理解部分地受到了他对“事”这个字的错误解释的影响，他将“事”译为“事件”（event）。见Mair，“Transformation tableaux，” p. 12。正如我们在其他唐代文献所见的那样，此处“事”意为“物”（work）或“一物”（a piece of work）。《辞源》，北京，商务印书馆，1979年，页121。因此此处“一铺七事”指包括七件造像的一组雕塑。

● 张彦远至少记载了长安与洛阳佛寺中19种44铺变相，段成式记载了5种6铺变相，黄休复记载了8种变相。梅维恒对这些文献进行了收集，见Mair，“Transformation tableaux，” pp. 26—39。

● Mair，“Transformation tableaux，” pp. 16—25。

● Mair，“Transformation tableaux，” p. 17；向达提到龙门石窟有涅槃变，但正如梅维恒所怀疑的，此处即指大云寺碑刻。

● 索珀（Soper）曾讨论过同一通碑，见Alexander C. Soper，“A T'ang parinirvāna stele，” *Artibus Asiae* 12.1/2 (1959)，pp. 158－169。

● 段成式说梁代雕像“亦称为变”，此处“亦”一字说明在段成式所处的时代，“变”不再指雕塑。

● 唐中宗提到，他听说全国的道教徒曾绘老子化胡变相，见Mair，“Transformation tableaux，” p. 41。郭若虚也谈到冯清塑道教变相，宋代的《宣和画谱》还记有董伯仁作道教变相，见Mair，“Transformation tableaux，” pp. 38，40。

有一幅唐宋时期的世俗绘画称作变相。

上述观察使我们意识到变相与变文之间存在着根本的差别。人们引用最多的有关变文表演的两种文献是吉师老与李贺的两首诗，这两首诗的表演者都是俗人，其一是位歌女，另一位是小妾。● 虽然可以从许多不同的途径界定变文，但没有一种定义可以把变文说成是一种"宗教"的文学形式。● 梅维恒提出七种敦煌文献可以有把握地定为变文，● 其中，五种属于历史故事和世俗故事，有两种源于佛经。并非巧合，在唐代绘画目录中只有这后两种有与之对应的变相，● 而且只有"降魔变相"出现在敦煌洞窟中。

《大目乾连冥间救母变文》的开头原包括"并图"一语，稍后却被勾除，或许因为当时插图已失。另一种敦煌文献《韩擒虎变文》的结尾称"画本既终"● ，吉师老和李贺诗中称《昭君变》表演中所用图卷为"画卷"或"蜀纸"。● 由此可知，正像现存的确定无疑的变文图画"降魔变"那样（见图17-20），所有文献记载与变文有关的图画都是画卷，而不是壁画。此外，这些可确切定为变文图卷的作品从来不称作变相。值得深思的是，在"变相"一词被频繁地用于描述绘画的时代，为何这些有关变文图画的作品似乎有意避免使用这个词汇？

研究宗教艺术包括佛教石窟绘画有一个总的原则，即单体的绘画和雕塑形象必须放入其所在的建筑结构与宗教仪式中去进行观察。这些形象不是可以随意携带或单独观赏的艺术品，而是为用于宗教崇拜的某种特殊礼仪结构而设计的一个更大的绘画程序的组成部分。换言之，敦煌壁画是石窟寺的有机组成部分，而制作与观赏这些绘画本身就是一项礼仪性的行为。我们在把这些绘画作为"艺术品"阐释的时候，必须将此类问题考虑进去。

一旦采取这样的方法来研究敦煌石窟的变相，我们就不难发现这些绘画实际上是不可能用于讲解变文的。幸存至今的变文故事中毕竟以世俗题材占多数，而且记载中变文的演讲者与听众在大多数场合都是俗人。与变文表演中使用的画卷不同，敦煌变相是石窟的组成部分，这些石窟的建筑分为四个类型，分别有不同的宗教功能。● 1式窟主室周围附设许多小室（图17-1），其后壁有一主尊佛像，

● 关于变文表演世俗特征的讨论见高国藩《论敦煌民间变文》，甘肃省社会科学院文学研究所编：《敦煌学论集》，页188～194，兰州，甘肃人民出版社，1985年；Mair，*T'ang Transformation Texts*，pp. 152–160。

● 见348页●。需要指出的是梅维恒也做了同样的区分，他说："本文征引的资料说明，变相总的说来是社会上层（包括宗教机构）的作品，这与变文相反，变文和其前身口头文学形式用于民间和普及的场合。" Mair，"Transformation tableaux，" p. 43。但我认为很难将变相看做"精英艺术"（elite art），因为佛教石窟和寺庙中的变相仍是为群众创作的。

● 其中有"目连救母变文"、"降魔变文"、"汉将王陵变文"、"王昭君变文"、"李陵变文"、"张议潮变文"和"张淮深变文"。见Mair，*T'ang Transformation Texts*，pp. 17–23。

● 傅芸子提到过一种"目连救母变文"（《论文录》上卷，页154），但是我尚未找到这一文献。李用及和李象坤两位宗教画家也曾在安国寺画过降魔变相。见Alexander C. Soper，*Kuo Jo-shü's Experiences in Painting: An Eleventh Century History of Chinese Painting Together with the Text in Facsimile*，Washington D.C.，American Council of Learned Societies，1951，pp. 52，98。

● 有关的论述见Mair，*T'ang Transformation Texts*，pp. 11–12。

● 见本页●。

墙壁和天顶饰以大量的偶像和叙事性画面。该类型保存最好的285窟壁上画满了佛、菩萨、佛教的神祇、坐禅僧人，以及一些华美的西魏时期（535—556年）的叙事绘画。南壁最大的叙事性组画描述了五百强盗成佛的故事，画面中反复出现的五个人物代表五百强盗，在与士兵战斗、被官吏捉捕、郊野跋涉，至皈依佛教、获得启蒙等一系列的情节中共出现了六次。这组绘画与该窟中其他的组画

❷ 肖默：《敦煌莫高窟的洞窟形制》，敦煌研究所编：《中国石窟·敦煌莫高窟》卷2，页187～199，北京，文物出版社，东京，平凡社，1982－1987年。肖氏的分类还包括"涅槃窟"和"大佛窟"，但这两类石窟数量极少，与本文的研究关系不大。

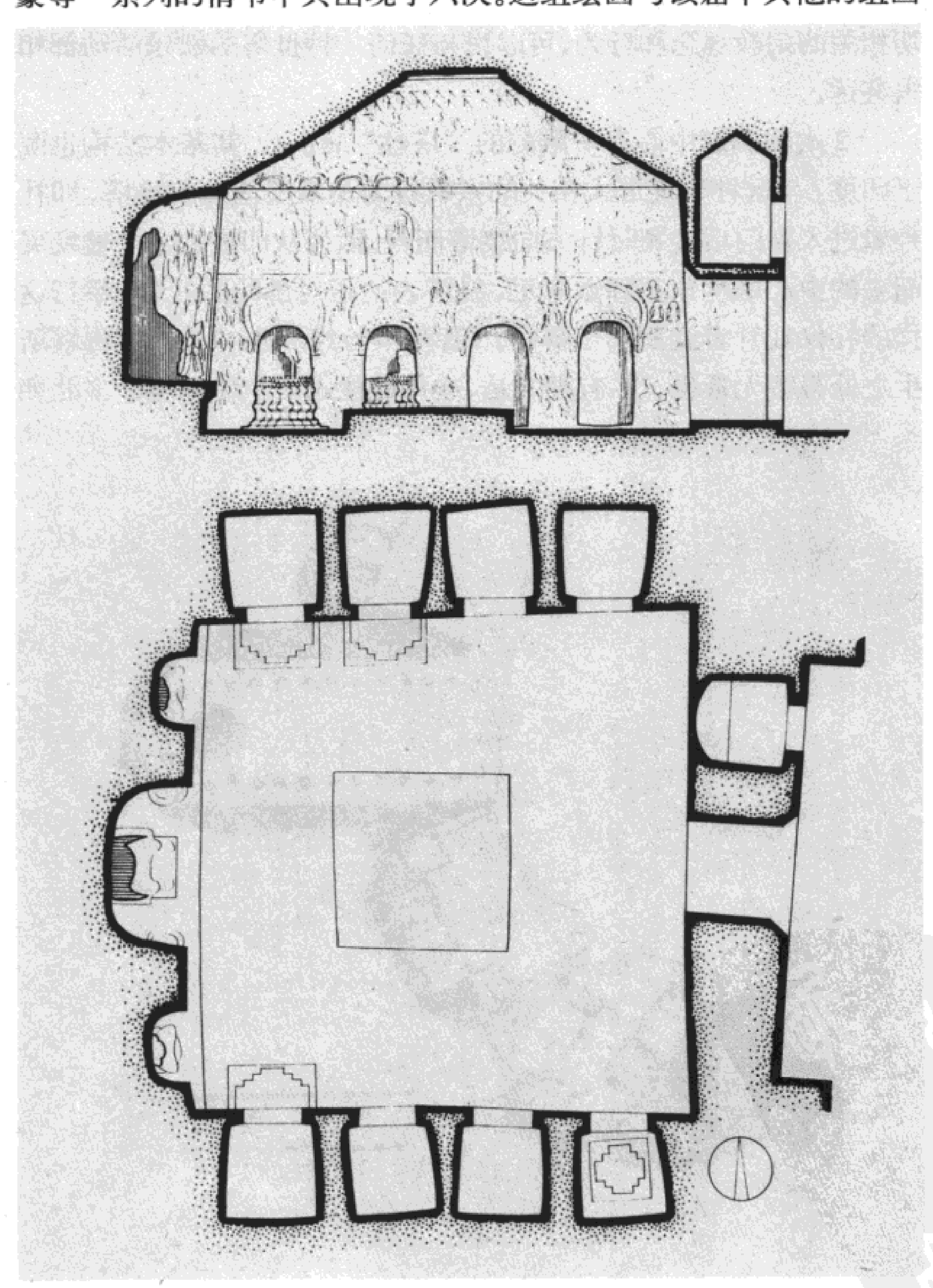


图17-1 敦煌西魏285窟平、剖面图（1式窟）

无疑可以归于一种典型的“序列式”(sequential)或“首尾相继式”(cyclic)的叙事模式。[1] 但因为该窟是为僧人们坐禅而修建的，这些绘画应非用于讲诵流行故事。这类洞窟源于印度，梵语称作“毗诃罗”(Vihāra，意即“僧院”)(图17-2)。僧人们日夜静坐的小室排列在主室两侧，主室的佛像是他们身心所关注的目标，而壁上叙事性绘画的内容则为他们提供了献身宗教的先例。与敦煌毗诃罗窟密切相关的宗教观念和行为，可以说与任何一种世俗的娱乐活动都相去甚远。

2式的洞窟中心有一雕刻的“塔柱”(图17-3)，其基本结构也源于印度。与这种建筑形式相关的宗教行为是众所周知的绕塔，即礼拜者进入窟门后按顺时针方向绕塔而行。因为从印度的窣堵坡发展而来的中心塔柱象征释迦牟尼，绕塔表达了对佛陀的礼拜，举行这样的礼仪礼拜者就积累了善行。《菩萨本行经》讲：“若人旋佛塔所生之处得福无量也。”[2] 有趣的是，这种塔柱式窟中保存有许多北朝

[1] 根据库特·魏兹曼(Kurt Weitzmann)的定义，“首尾相继式”的叙事是指“由分散的和中心的行为组成一系列连贯的结构，角色在每一部分重复出现，因而遵循时空统一的法则”。见Kurt Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, Princeton University Press, 1947, p. 17.

[2] 转引自肖默《敦煌莫高窟的洞窟形制》，页190。

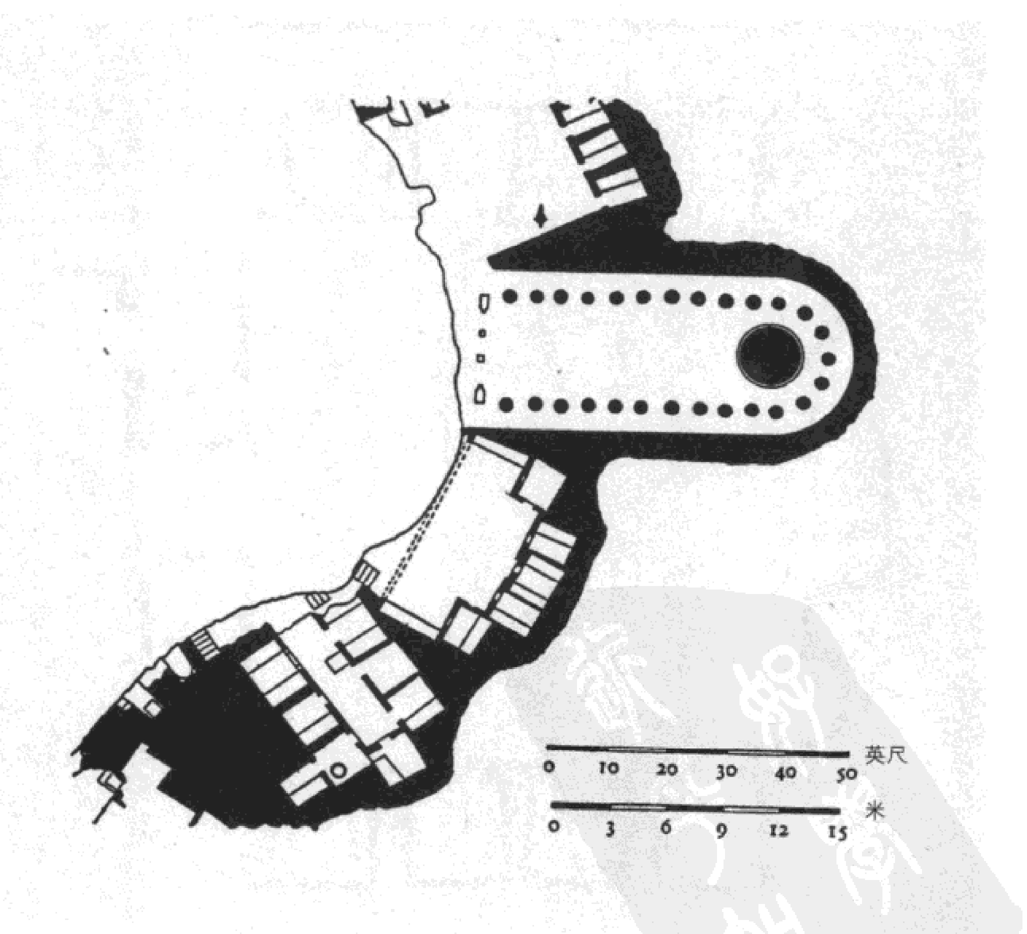


图17-2 印度“毗诃罗”窟平面图

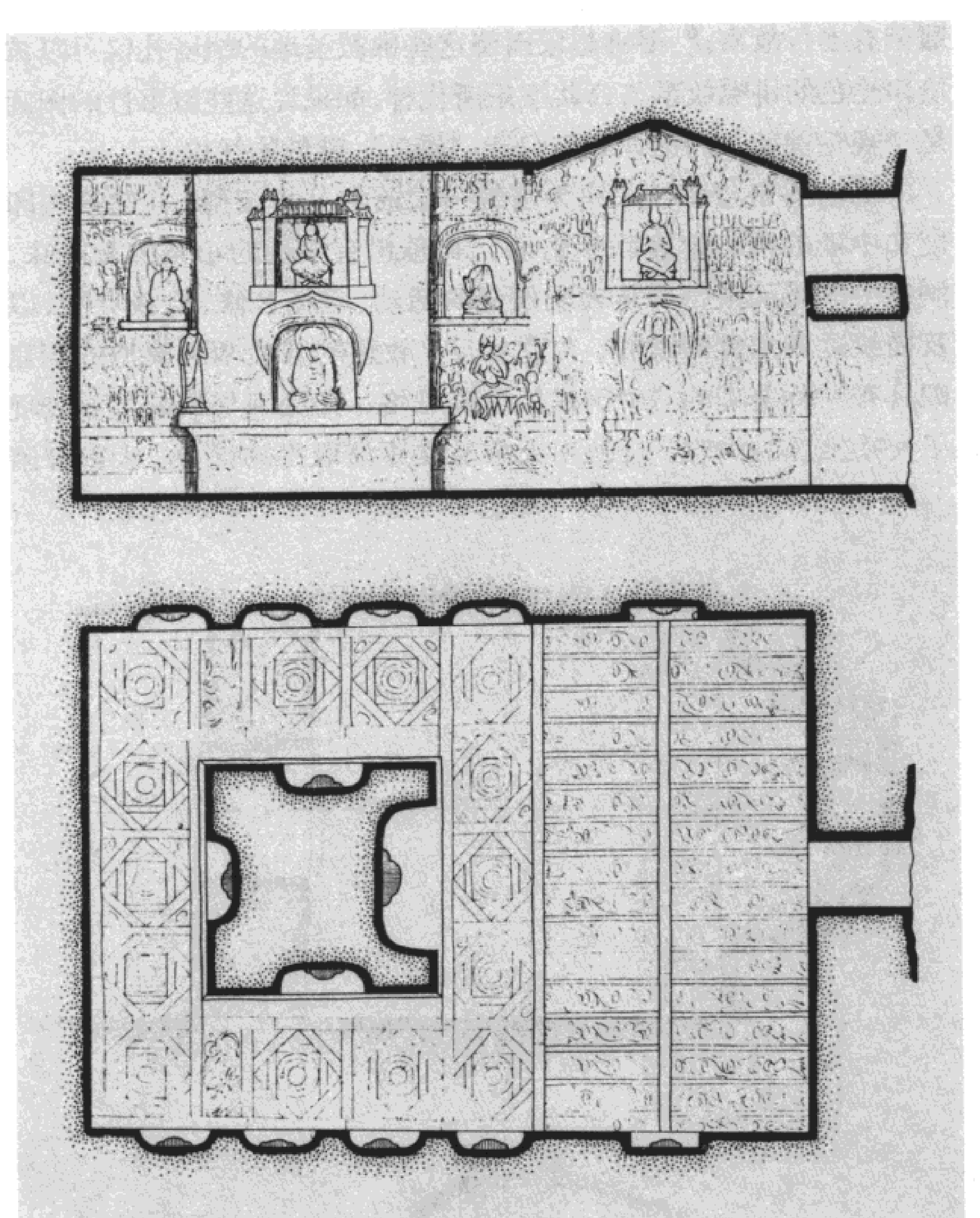


图 17-3 敦煌北魏254窟平、剖面图（2式窟）

时期绘制的叙事性绘画，包括本生故事绘画和有关释迦牟尼生平的本行故事绘画（11幅本行故事绘画中的9幅发现于这种窟中）。[3] 白化文认为这些绘画是讲解变文时的视觉辅助手段。[4] 但是考虑到塔柱式窟的宗教功能与象征意义，我们只能认为这些壁画主要是表现佛本人在过去和现在无休止地积累功德的故事，其功能在于唤起礼拜者的信仰。叙事性绘画与绕塔礼仪的密切联系早在公元前2至前1世纪就已在印度的佛教中出现；在桑奇（Sāñchī）与巴尔胡特（Bhārhut）大塔的门和环绕塔的圆形小道的栏楯上就

[3] 这些窟是敦煌254、260、263、428、431和290窟。

[4] 白化文，《什么是变文》，《论文录》上册，页505。

唐洞窟属于3式（图17-4），而多数建于五代至宋的洞窟属于4式（图17-5）。学者们已证明这些新的洞窟式样摹拟了寺院中木结构的佛殿，而寺院中的这些建筑结构又来源于宫廷殿堂。[2] 在3式和4式的洞窟中，中央的塔柱消失了，取而代之的是后壁大龛中（3式）或洞窟中央“凹”字形平台上（4式）作为主要偶像崇拜的佛塑像。与这两种石窟及其内部装饰相关的宗教崇拜形式是所谓的“观像”。

观像的目的是在禅定中看到真正的佛与菩萨的形象，很多大乘佛经都讲到了观像的方法。[3] 根据这些佛经，礼拜者先将注意力集

[2] 肖默：《敦煌莫高窟的洞窟形制》，页194、197。

[3] 关于这些文献和观像情况的介绍，见Stanley K. Abe, "Art and practice in a fifth-century Chinese Buddhist cave temple," *Ars Orientalis* 20(1991)；Arthur Waley, *A Catalogue of Paintings from Dunhuang by Sir Aurel Stein*, London, British Museum, 1931, pp. xii–xiii；Alexander C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, Ascona, Artibus Asiae Publisher, 1959.

图17-5 敦煌晚唐196窟平、剖面图（4式窟）

中于一尊绘制的或雕刻的偶像，然后努力在脑子里积累起一层层视觉形象，每层都力图鲜明完整，循序渐进地由简单向复杂发展。[1] 这些关于观像的文献可能并非源于印度，而是中亚或中国佛教徒的著作。[2] 这些文献在5世纪中叶就已出现，但是观像的风习在盛唐最为盛行，这时期出现了大量对于观像经文的中文注释和与该礼仪相关的经变绘画。僧人善导一生曾经绘制了约300幅阿弥陀佛变相，可能为其所著的《观念阿弥陀佛相海三昧功德法门》中说："又若有人，依观经等画造净土庄严变，日夜观想宝地者，现在念念除灭八十亿劫生死之罪。又依经画变，观想宝树、宝池、宝楼庄严者，现生除灭无量亿阿僧祇劫生死之罪。"[3] 观像要求人们通过供奉、凝视"经变"来表达对宗教的虔诚，这一点可以解释表1所示"经变"作品在敦煌大量增加的原因：[4]

[1] Alexander C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, p. 144.

[2] Stanley K. Abe, "Art and practice in a fifth-century Chinese Buddhist cave temple." 观像的行为和某些中国早期佛教派别有关。中国佛教史上最重要的事件之一是慧远创立净土宗。402年，慧远与弟子会于庐山，于无量寿佛的像前焚香献花，立誓共期西方净土。正如许理和所说："这种要有具体的崇拜对象、能用感官来感知的欲望，是庐山佛教的特征。在慧远的传记和他个人的著作中我们也可以看到对于视觉形象的重视。在坐禅时使用阿弥陀佛的偶像、他对'佛影'的赞颂，都是其表现。" Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, 1: 220.

[3]《大正藏》1956.25。

表1　敦煌"经变"数量统计

变　相	唐以前	初唐	盛唐	中唐	晚唐	唐以后	总计
阿弥陀	1	12	7	7	12	24	63
无量寿	0	1	21	34	18	10	84
弥勒	5	6	14	24	17	21	87
药师	4	1	3	21	31	26	86
法华经	2	1	5	7	8	13	36
观音经	0	0	4	2	2	5	13
华严经	0	0	1	5	9	14	29
报恩经	0	0	2	7	11	12	32
天请问经	0	0	1	10	8	13	32
金刚经	0	0	0	8	9	0	17
金光明经	0	0	0	4	4	3	11
楞伽经	0	0	0	2	5	5	12
思益梵天问经	0	0	0	1	3	8	12
密严经	0	0	0	0	2	2	4
父母恩重经	0	0	0	0	1	0	1



图17-6 敦煌偶像式绘画的对称式组合

❹ 这些统计数字根据敦煌文物研究所编《敦煌莫高窟内容总录》，页221～242。我排除了《涅槃经》、《贤愚经》和《维摩经》的内容。涅槃变相取自早期涅槃的形象，表现佛传中的一个片段，并非"偶像式"的绘画；《贤愚经》基本上是汇集了佛教的故事，不是典型的"经"；维摩变相是"对立式"的构图，我将在下文予以讨论。研究敦煌的学者普遍接受将唐代分为四期的方法，但每一期的绝对年代却各有差别。根据史苇湘的观点（也是敦煌研究院的"官方"观点），这四期分别是：初唐（618－704年），盛唐（705－780年），中唐（吐蕃时期）（781－847年），晚唐（848－906年），见史苇湘《关于敦煌莫高窟内容总录》，第177页。而喜龙仁（Sirén）则采取不同的年代分期：初唐（618－712年），盛唐（713－765年），中唐（吐蕃时期）（766－820年），晚唐（821－860年），见Sirén，*Chinese Painting: Leading Master and Principles*, 5 vols. New York, Ronald Press, 1956, 1:86.

需要说明的是，此表所列出的所有变相的表现形式都是“偶像式”而非典型叙事性图画。[●]、叙事性绘画的主要目的在于讲述一个故事，与之不同的偶像式绘画则是以一个偶像（佛或菩萨）为中心的对称式组合（图17-6）。[●] 偶像高大的形体和庄严的形貌形成视觉中心，而环绕偶像的其他人物及建筑设置也将观众的目光首先引导到中心偶像身上，强化了这一“向心式”视觉效果。但偶像式与叙事

● 关于中国早期绘画中的“偶像式”与“情节式”构图的论述，见Wu Hung, *The Wu Liang Shrine, The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford, Stanford University Press, 1989, pp. 132－136。

● 本文中所说的“偶像”(icon)指宗教艺术中的圣像，特别是作为礼拜和供奉对象的一种形象，而不采用现代符号学中对偶像的定义。



图17-7 敦煌法华变相图像布局示意图

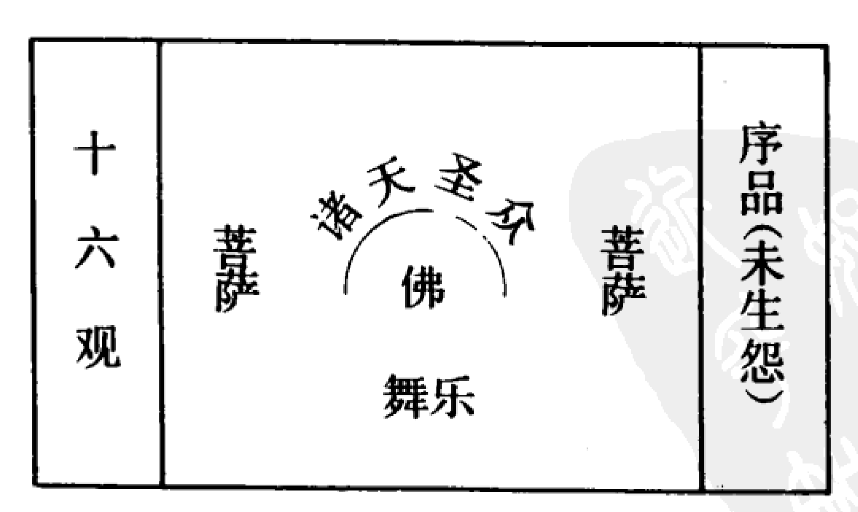


图17-8 敦煌无量寿变相图像布局示意图

性绘画的最本质差别还在于绘画与观众之间的关系。在叙事性绘画中，主要人物总是卷入某种事件，其形象意在表现彼此的行为与反应。这种结构实质上是闭合式的（self-contained），其含义由绘画体系自身表现。观众只是旁观者而不是该体系的组成部分。在偶像式绘画中，中心偶像被表现成一位正面的庄严的圣像，毫不顾及环绕的众人，却凝视着画像以外的观者，尽管偶像存在于绘画体系内部，然而它的含义却依赖画面之外的观者或礼拜者的参与，因而这种结构不是闭合式的。实际上，这种开放式绘画结构的基础是假定有一位礼拜者试图与偶像发生直接的联系。正是在这一假定的基础上，这种偶像式的构图才成为世界上各种宗教艺术传统中一种普遍的图像形式。●

由于这种礼仪功能与绘画形式，敦煌石窟中的偶像式“经变”是不能用于说唱故事的。诚然在一些“经变”中，如法华变相（图17-7）与无量寿变相（图17-8），中央偶像的周围或两侧都绘有叙事性画面，然而这些画面描绘佛经不同章节中选取的段落，彼此很少有联系紧密的叙事顺序。● 有的佛经，如《华严经》和《药师琉璃光经》是十分抽象的，它们的变相包括一些非叙事性的场景，或者像“药师佛十二大愿”与“九横死”等非连续性的画面。● 敦煌大量菩萨变相中的内容更是只有这些佛教神明及其侍从的形象。● 据信这些菩萨具有无限的慈悲心，能够介入人们的生活，救民于危难，使人们获得解脱，引导人们进入极乐的来世。向这些慈悲的神明寻求佑助的基本方法是向他们的名字祈祷、吟诵他们的功德、复制并凝视他们的图像。在敦煌，他们的图像既有大型的壁画，又有木版印刷的图画。其中一幅《观音经》图像，旁边有如何正确使用偶像的指导（图17-9）：

> 夫欲念诵请圣加被者，先于净处，置此尊像，随分供养，先应礼敬，然后念诵。一心归命，礼一切如来，离染性，同体大悲，圣观自在菩萨摩诃萨。（愿共诸众生，一心头面，礼十礼。）次正坐，真心专注，念诵圣观自在菩萨莲花部心真言，曰：唵（引）阿（引）嚕（引）力迦（半音呼）娑嚩（二合引）贺（引）。此心真言，威德广大，灭罪除灾，延寿增福。若能诵满三十万遍，极重罪业皆得除

● 例如东正教的教会宣称，偶像具有它所描绘对象的精神本质，因而成为“人类与神界的交汇点”。G. B. Ladner, "Concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine iconoclastic controversy," *Dumbarton Oaks Papers*, 7 (1953): 10.

● 例如，在一幅典型的法华经变中，佛像周围画面的主题来源于该经之卷二十七。施萍婷：《敦煌壁画中的法华经变》，《敦煌莫高窟》卷3，页171～191；Joseph L. Davidson, *The Lotus Sūtra in Chinese Art*, New Haven, Yale University Press, 1954；松本荣一：《敦煌画の研究》，共2册，上册，页110～142，东京，日本文化学院东京研究所，1937年。一幅无量寿变相通常在一侧画阿阇世故事，但是正如阿瑟·威利（Arthur Waley）所指出，这一画面似是根据善导对经文的注解，而不是直接描绘佛经原文。Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, New York, Grove Press, 1923, p. 128；松本荣一：《敦煌画の研究》上册，页45～59。这些所谓的“叙事性”画面并没有讲故事，而用来暗示和解释佛的教义，因此与讲经时常用的“比喻”相似。

● Waley, *A Catalogue of Paintings from Dunhuang by Sir Aurel Stein*, pp. 62–70.

● 在敦煌，除了以观音为中心的观音经变相外，还有65铺如意轮观音变相、57铺不空羂索观音变相、40铺千手千眼观音变相、10铺水月观音变相、131铺文殊变相、16铺千手钵文殊变相和125铺普贤变相。这些统计数字来源于敦煌文物研究所编《敦煌莫高窟内容总录》，页221－242。

图 17-9 敦煌木版印刷的《观音经》



灭，一切灾难不能侵害，聪明辩才随愿皆得；若能诵满一千万遍，一切众生，见者皆发无上大菩提心，当来定生极乐世界，广如本经所说。[1]

敦煌艺术的主要结构模式从一开始便是“偶像式”的。在长达七百多年间建造的敦煌492个石窟中充满了大大小小绘制和塑造的形象，其中偶像式的壁画占据全部绘画的95%以上。众所周知，在北朝和隋代盛行描绘本生、譬喻及本行故事，但是即使在敦煌叙事性艺术的这一“黄金时代”，这类绘画的数量仍极为有限。属于这一时期的110个窟中，只发现了描写11种本生故事的27幅图画；描写譬喻故事的画面更少，只有5种故事的7个画面。[2]

[1] Waley, *A Catalogue of Paintings from Dunhuang by Sir Aurel Stein*, pp. 195–196. 这幅木版印刷的图画见Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, 2:140.

[2] 这些本生故事包括睒变本生（461、438、299、301、302窟）、九色鹿本生（257窟）、尸毗王本生（275、254、302窟）、婆罗门本生（285、302窟）、月光王本生（275、302窟）、快目王本生（302窟）、萨埵太子本生（254、428、299、301、302、419、417窟）、须阇提本生（296窟）、须大拿本生（428、419、423、427窟）、善事太子本生（296窟）、灯明王本生（302窟）、毗楞竭梨王本生（275、302窟）、流水长者本生（417窟）。譬喻故事包括沙门守戒故事（257、285窟）、难陀故事（254窟）、须摩提女故事（257窟）、五百强盗故事（285、296窟）、清净尼故事（296窟）。高田修：《佛教故事与敦煌壁画》，《敦煌莫高窟》第2册，页200～208。

然而，即便是这些叙事性绘画的内容和形式本身也并不能说明它们是用于口头的故事讲诵的。这里需要回答的问题是：这些图画能够实际应用于变的表演吗？敦煌石窟开凿在山崖上，多数由两个室组成，中间以一条狭窄的甬道连接；少数只有一个室，室前的甬道约10米长。每个窟的前面原来还建有木结构窟门。● 在按照这一方法设计的洞窟中，拥有大多数绘画和塑像的后室一定非常暗。既使在今天，在大部分窟门和前室已坍塌的情况下，观众仍难以看清窟中那些细小的图像和题记。而奇怪的是，在特别昏暗的洞窟顶部往往装饰着最丰富的叙事性的画面。实际上，北魏和隋代所创作的"序列式"风格的叙事性绘画总是出现在窟顶上。●

● 肖默：《敦煌莫高窟的洞窟形制》，页188。

● 这些杰出的叙事性绘画见于290、296、301、303、423、420和419窟的顶部。高田修：《佛教故事与敦煌壁画》，页208。

敦煌研究院以外的学者们做研究时所使用的主要资料是印刷精美的图录。当我们观看这些图录上的画面时，在洞窟中观察壁画的困难不复存在了。借助于现代技术，单体的画面和塑像被异常清晰地拍摄复制出来以后，便脱离了原有的建筑环境，看上去类似独立的"绘画"。它们很容易被看做独立存在的"故事画"或用于某种口头讲诵的"图像设备"（visual devices）。这种误读最明显的例子是"降魔变"壁画，许多学者用这一例子来说明敦煌壁画与变文表演的关系。例如程毅中指出敦煌藏经洞发现的这一故事的变文常常用"处"字，可以说明故事讲述者是依靠壁画为辅助的：

> 我们看到的"祇园记图"或"降魔变图"多数都是以舍利弗和劳度差二人为中心，而把一系列的斗法场面穿插在二人之间，构成以一幅综合的连环故事画。在讲故事时如果不是具体指明讲到何"处"恐怕听众会弄不清，所以每一段唱词都要说明讲到何处，便于听众按图索骥，这也是变文与变相密切配合的一个确证。●

● 程毅中：《关于变文的几点探索》，页389。

程说听起来颇有道理，特别是当我们披阅新出版的《中国石窟·敦煌莫高窟》，壁画中色彩鲜艳富于戏剧性的细节和通常从变文中抄录的榜题文字更使我们相信此说。然而，这一理论似乎只有根据这种印刷品研究壁画时才行得通。如亲身处于洞窟中，就很难看得清这些壁画，更不用说是要用这些壁画来进行演讲了。程氏提到的壁画题材出现在晚唐，直至宋代仍很流行，其最精美者发现在4式

窟中。这种洞窟在一个“凹”字形平台的背屏前塑有一组群像（见图17-5），“降魔变”壁画通常画在中央平台后面的后壁上，距离背屏只有不到1米宽的空间。正如李永宁、蔡伟堂所指出的，在昏暗的窟室中，这一位置绘制的壁画是无法用于任何一种口头讲唱的。[●]

讨论至此，我们或可提出一个问题，即是否变相壁画是按照便于观看的方式来设计的？现代美术史的理论很大程度上是基于视觉观念，研究者在分析形式和透视时总是通过一个假定的“观者”去审视、解释艺术品。这种方法可溯至15世纪意大利的理论家阿尔贝蒂（Alberti）对“绘画”最早的定义，斯维特兰那·阿尔珀斯（Svetlana Alpers）据此总结说：“（一幅画）被看做是开往模写世界的一面窗子。比起这个世界来说，观者更有决定性的意义。”[●] 这种理论直至文艺复兴时期才出现并非偶然，因为在这一时期架上绘画才获独立并被个人赞助者订购。

但是如果一幅壁画不是根据这种“现代的”观看方式而绘制的，那么我们基于观看和认读的整套方法论就会动摇。我们也就不得不回答这一问题：到底谁是假定的观众或读者？据说有一位雕刻大师和一位徒弟制作偶像，当这位大师正精心地在雕像的背面翻模、装饰时，这位徒弟不耐烦了，他问师傅：“您为什么在这些谁也看不到的地方白费颜料和工夫？”师傅回答：“神会看到。”这件轶事揭示出对于艺术作品两种根本不同的态度。对那位徒弟来说，塑像的目的是为了取悦于像他自己那样的世俗观众；对大师来说，塑像的行为是表达对宗教的信奉。他并没有排除“观看”的问题，但对他来说，观者不仅包括礼拜者而且也包括看不到的神，而且他的作品的价值主要在于对神的奉献。

这条轶事或可揭示出我们目前研究宗教艺术中的一个重要问题，在敦煌的492个石窟中，约有7000条题记可以说明开窟造像的目的。这些题记出自不同施主，包括上自当地官员下至农妇的社会各色人等。这些题记长短不一，文风各异，但是它们相同的主旨是：贡献。遍览这些题记，没有片言只字涉及“看”或“展示”（或是与之相关的“演示”）。大多数短的题记都是一种套式，“（某某）供养”或“（某某）一心供养”。长篇的题记常题为“功德记”，开头一般是颂扬佛的伟大与仁慈，接着叙述如何开窟、塑像、绘制壁

● 李永宁、蔡伟堂：《〈敦煌变文〉与敦煌壁画中的“劳度叉斗圣变”》，敦煌文物研究所编：《一九八三年全国敦煌学术讨论会文集（石窟·艺术编）》，共2册，上册，页187～188，兰州，甘肃人民出版社，1985年。

● Svetlana Alpers, "Art history and its exclusions: the example of Dutch art," in *Feminism and Art History*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard, New York, Harper & Row, 1982, p.185.

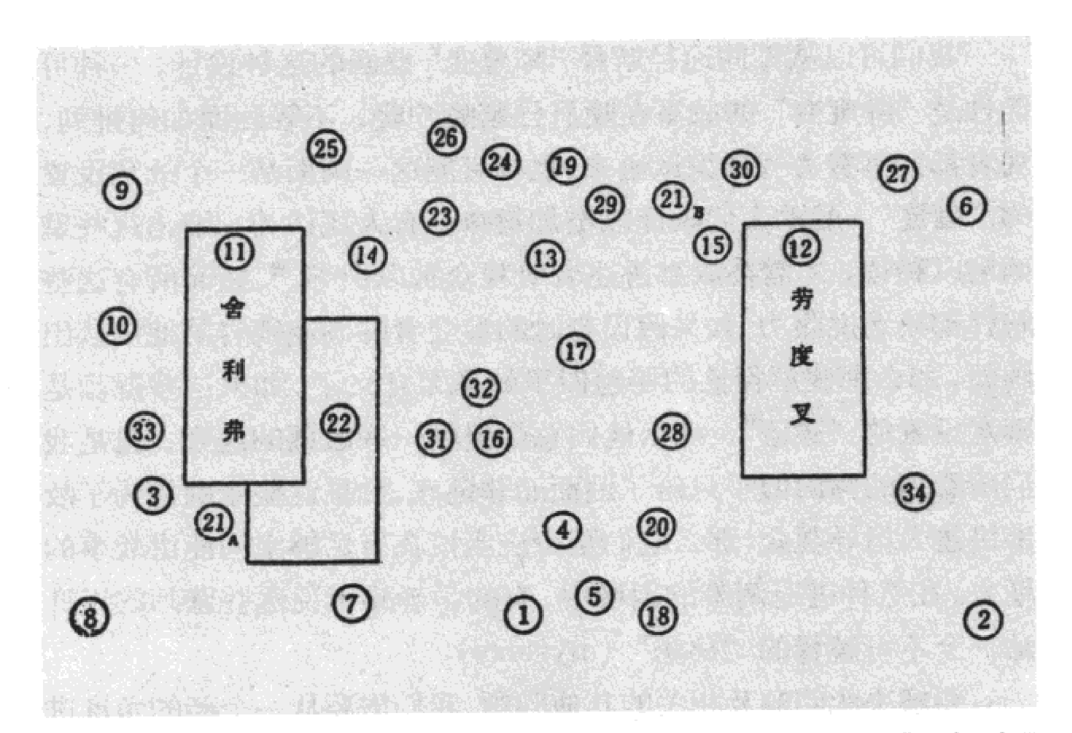


图17-10 李永宁、蔡伟堂复原的敦煌晚唐9窟降魔变叙事顺序示意图

画，最后施主希望其功德会为统治者、地方民众、祖先亡灵、在世亲属带来幸福。[8] 无论长短，这些题记都记载了供养人开凿石窟、绘制变相以积累功德的愿望。人们在笔直的断崖上开窟，在高高的窟顶上绘画，也是为同样的思想所激发。在近乎无法到达的险绝之境作画本身变成对宗教奉献和艺术创作的挑战。

[8] 这种长篇题记包括翟奉达(642年，220窟)、李太宾（776年)、阴公、吴僧统、索法律和翟家的"功德记"。

再回到敦煌的"降魔变"壁画。这些绘画的另一个问题长期困扰着研究者：根据通行的观点，这些作品都是变文的插图，学者的研究自然从考证画面（及其题记）与文学资料中有关段落的关系开始，然后再根据文学的叙事程序编排画面。这种研究的结果见图17-10，其中已被考定出的"降魔"情节以序号表示。从图像学(iconography)的角度看，这一研究似乎是富有成果的，然而也正是在这一点上研究者走进了死胡同。用数字标出的画面没有反映任何视觉形象的"次序"，因而毫无逻辑。根据这些序号去读这幅壁画，观者的目光必须不时地横跨这幅12余米宽的壁画，从这一个角跳到那一个角，或者为搜寻某一细节去"扫描"这个复杂的系统。观者将会头晕目眩，心乱如麻，最后不得不半途而废。然而，所有晚唐和宋代创作的"降魔"壁画都是按照这种看似没有规律的结构绘制的。

我们可以从不同途径解释“降魔变”壁画的这种设计。一种可能性是“降魔变”的故事在晚唐已家喻户晓，不管画面如何排列，观者都会不费力气地识读出来。也有可能这一画面是一个故意设置的“画谜”，要求人们破译以增加趣味。有人还认为，因为这些壁画难以释读，才需要故事讲述者对观众加以引导。[1] 然而所有这些解释都缺乏说服力。如果假设当时的参观者的确能很容易地辨认出画面，那么那些解释性的榜题似乎就毫无意义了。如果这些壁画是蓄意设置的“谜语”，那么他们总会提供一些破谜的线索，但是我们所看到的画面似乎只给了谜面而非谜底。如果这些壁画是为了故事讲述人指导观众，那么它们至少应当设在有足够空间能讲故事的地方。在这种进退两难的困境中，有的学者终于说这些壁画的设计是一个不可解释的“秘密”（mystery）。

要解决此问题及相关的其他问题，我们需要从一个新的角度进行观察。我希望在这里提出进行这种观察的两个原则：一，奉献式艺术本质上是一种“图像的制作”（image-making）而非“图像的观看”（image-viewing）；二，图像制作的过程与写作和说唱不同，应有其自身的逻辑。根据这两点原则，我将在下文中对描绘“降魔变”故事一大批壁画做详细的研究。这些壁画在其五百多年发展过程中的不同结构为我们研究敦煌变相的性质，特别是敦煌变相与敦煌文学的关系，提供了极好的资料。

[1] 见程毅中《关于变文的几点探索》，页389。实际上，学者们已注意到，故事讲述者所用的绘画，如印度所谓 *par* 的活动中所用的画幡和手卷，并不只是遵循着直线的叙事顺序。例如，约瑟夫·米勒观察到“有些画面按照一种视觉的组合方式将两个或更多的叙事情节结合在一起。这一发现可以使人们注意到直线式文字叙事和空间式图像叙事之间一种潜在的特别的交流方式”。Joseph. C. Miller, Jr., "Current Investigations in the Genre of Rājasthānī par painting recitations," in Winand M. Callewaert, ed., *Early Hindī Devotional Literature in Current Research*, *Orientalia Lovaniensia Analecta* no. 8, p. 118。但是，因为此处所用的绘画是便于携带的手卷或画幡，与敦煌“降魔”壁画有所差别，因此不能直接用作解释敦煌壁画功用的证据。

变相与变文：敦煌“降魔变”绘画

前人对于绘画和文学中的“降魔变”已做过大量研究。许多经文和一篇完整的变文记载了这个故事的多种版本，[2] 我们还知道至少有21幅敦煌绘画描绘了这一故事，其中包括18铺壁画、一卷手卷、一件画幡残片和一些线描白画。[3] 许多研究唐代文学史的学者对其“变文”版本进行了讨论，梅维恒将其译成了英文。[4] 而“降魔变”绘画也被中国、日本及西方的美术史家著录和讨论过。[5] 上述研究揭示了这一重要题材的演进过程，同时也暴露出认为绘画是变文被动的“插图”的这种“一边倒”的倾向。[6] 但我认为绘画与文学的关系是更为复杂的、动态的。最值得注意的是，视觉图像的

[2] 在敦煌藏经洞中共发现四卷《降魔变》。其中一卷原由罗振玉收藏，现已佚，罗著《敦煌零拾》著录其文。另一卷（P. 4615）由伯希和（Pelliot）收藏，已断为六段，损坏严重。第三卷（S.4398）也是一残卷，仅存卷首的41行。幸运的是第四卷是完整的，已分为两段，分别由大英博物馆（S.5511）和中国国家图书馆收藏。

发展遵循其自身的逻辑。故事总是不断在新的绘画形式中获得重构和丰富，而新的图像反过来也影响着文学的构成，推动着故事的演变。对这一互动现象的仔细研究，不仅可以重构这一特殊故事发展的脉络，而且也可以使我们从总体上探索敦煌艺术与文学的眼光更加敏锐。

全本的“降魔”故事包括两个松散地连结在一起的部分。第一部分讲述了寻找佛教圣地祇园的故事。舍卫城国的大臣须达为了安排其儿子的婚姻赶去王舍城国，途中他听说佛是一位得道的圣人，便向佛进献贡物，在佛的教诲下马上成为一名虔诚的佛教徒。他希望邀请佛到他的祖国去布道，但是为此目的他首先必须选择一个好地方建一座精舍。因此佛派其门徒舍利弗前往帮助并指导须达选址。经过不少波折之后他们终于找到了属于祇陀太子的一个花园，须达以黄金覆地，买下这片土地奉献给佛。

故事第二部分开头即情节急转，出现了一个新的主题和两个新的中心人物——佛教徒舍利弗与外道劳度叉以幻术斗法。须达要在祇园建寺院的消息传到了外道耳中，外道自恃长于魔法，建议国王在建设精舍之前让佛教徒与他们竞赛。比赛由国王及其官员作证，经过连续六轮争斗，舍利弗每一次都战胜了外道魔头劳度叉。故事以外道的屈服与皈依佛法结尾，在佛到达舍卫城之后，全国奉佛教为惟一的真理。

● 李永宁和蔡伟堂列举了19铺敦煌“降魔”变相，其中94窟壁画的题材据敦煌遗书的记载可知是“降魔”变相，但原画已被晚期的壁画覆盖。李永宁、蔡伟堂：《〈敦煌变文〉与敦煌壁画中的“劳度叉斗圣变”》，页170~171。有关的研究文献见●。

● Mair, *Tun-huang Popular Narrative*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 1983, pp. 31-84.

● Waley, *A Catalogue of Paintings from Dunhuang by Sir Aurel Stein*, no. LXII; Nicole Vandier-Nicolas, *Sariputra et les six maitres d'erreur*, Facsimile du Manuscrit Chinois 4524 de la Bibliotheque Nationale, Mission Pelliot en Asie Centrale, Serie in-Quarto, V, Paris, Imprimerie Nationale, 1954；松本栄一：《敦煌地方に流行せし劳度叉斗圣变相》，《佛教美术》19期(1923年)；《劳度叉斗圣变相の一断片》，《建筑史》2~5期(1940年)；《敦煌画の研究》，页201~211。秋山光和：《敦煌本降魔变（劳度叉斗圣变）画卷について》，《美术研究》187期(1956年)，页1~35；《敦煌における变文と绘画》，《美术研究》211期(1960年)，页1~28；《劳度叉斗圣变白描粉本(Pelliot Tibétain 1923)》，《东京大学文学部文化交流研究施设研究纪要》2、3号，1978年；金维诺：《敦煌壁画祇园记图考》，《文物参考资料》1958年8期，页8~13，重刊于《论文录》上册，页353~360；罗宗涛：《降魔变文画卷》，《中国古典小说研究专集》，台北，台北书局，1979年；Jao Tsong-yi, et al., *Peintures Monochromes de Dunhuang*, Paris, Ecole Françoise D'extrême-orient, 1978；Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*；李永宁、蔡伟堂：《〈敦煌变文〉与敦煌壁画中的“劳度叉斗圣变”》。

● 应当指出，李永宁、蔡伟堂在论“降魔”绘画的文章中已经发现壁画和变文故事的许多不同之处，但是如上文所述，他们对于绘画的考释仍遵循文学的叙事方式，而忽视了绘画本身的结构。

这里所概述的情节根据的是《贤愚经》中一个题为《须达起精舍》的早期“降魔”故事。《贤愚经》是由八位中国僧人在于阗集会时编纂的佛教故事集，[●] 流传到吐鲁番之后，又于435年由僧人慧朗带到凉州，并改为现在的题目。有关资料表明，比它晚三个世纪的更为复杂的敦煌“降魔”变文就是根据这部书创作的。[●] 最能证明这种沿袭关系的是，这个故事其他唐代以前的版本只包括故事的第一部分，而变文本则像《贤愚经》中的故事一样由两个叙事性部分组成。[●]

值得注意的是，敦煌最早描绘“降魔”故事的壁画也是根据《贤愚经》绘出的。这幅壁画（图17-11）位于西千佛洞12窟，其年代为北周。[●] 画面大致分为上下两列，每列由数个宽度不同的画面组成。上列故事从左向右展开，下列则转为从右向左。尽管部分画面被烟熏黑，但其中的12个情节与题记仍可大体上辨清。

（上列：）

画面1 这是该壁画中最宽的画面。释迦牟尼佛坐在一绿树环绕的建筑前，舍利弗立于一侧，须达向他们跪拜。榜题为：“须达长者辞佛□向舍卫国□精舍，佛□舍利弗共□建造精舍辞佛之时。”

画面2 与前画面以一棵树为界，两人物向右行，其身份在榜题中言之甚明：“须达长者共舍利弗向舍卫国为佛造立精舍□□行……”

画面3 舍利弗坐在一建筑中，其余画面和题记不清。

画面4 舍利弗与须达在一片茂盛的树林中对话。虽然榜题难以辨认，但从画面可以看出是他们终于找到了祇园。[●]

（下列：）

画面5 一只巨虎正在吞食一头水牛。榜题为：“劳度差化作牛，舍利弗化作□□。”

画面6 画面与榜题全被熏黑。

画面7 舍利弗接受一个状似魔怪的人物跪拜。这一画面与画面6可能表现了舍利弗与劳度叉的六次斗法中的一次。此处应是外道化为水池，舍利弗化为白象将水吸

● 《大正藏》，202，页418～422。

● 这一变文中的一个细节可以说明变文的准确年代。在其“引子”部分，对唐玄宗有“开元天宝圣文神武应道皇帝”的尊称，郑振铎首先注意到玄宗在天宝七年（748年）加以此尊号，次年更改。见Kenneth K. S. Ch'en, *Buddhism in China: a Historical Survey*, Princeton, Princeton University Press, 1964, p.289；李永宁、蔡伟堂：《〈敦煌变文〉与敦煌壁画中的“劳度叉斗圣变”》，页169。

● 这些佛经包括昙果（2世纪）的《中本起经·须达品》、昙无谶（385－433年）的《大般涅槃经·师子吼菩萨品》、昙无谶的《佛所行赞·化给孤独品》、慧岩（5世纪）的《大般涅槃经·师子吼菩萨品》。

● 该窟在旧的目录中编为10号窟。对该窟最新的介绍见敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》页291～293，东京，平凡社，1990年。

● 金维诺认为该画面描绘了须达通知舍利弗斗法的情节（《论文录》上册，页344）。但这一情节只见于后来的变文，而不见于《贤愚经》中。



图17-11 西千佛洞北周12窟降魔变壁画

干。榜题全部被熏黑。

画面8 一只大鸟攫拿一条龙。榜题为："劳度差化作龙，舍利弗化作金翅鸟。"

画面9 一棵倾斜的大树。榜题为："劳度差化作大树，舍利弗化作□风吹时。"

画面10 尽管榜题已污损，但画面很明显是描绘舍利弗化金刚力士击毁劳度叉变化的山。

画面11 该画面位于上列画面1左侧，● 榜题为："劳度差化作夜叉，舍利弗化作比沙门，使身火焚时。"●

画面12 劳度叉在舍利弗面前五体投地。画面在整幅壁画的最左下角，故事至此结束。

这些画面是判断壁画来源于《贤愚经》故事的可靠证据。如上所述，该经中的"降魔"故事包括须达起精舍和舍利弗与劳度叉斗法两部分，应是6世纪的文献。通过进一步的检索证明，壁画中的有些片断在经文中有记载而不见于较晚的变文。最明显的是经文和变文对毗沙门天王与夜叉斗法的描写不同，而壁画接近经文中的这段文字：

> 劳度差复变其身，作夜叉鬼。形体长大，头上火然，目赤如血，四牙长利，口目出火，惊跃奔赴。时舍利弗自

● 因为该画面的位置相当突出，所以金维诺认为这是整套叙事绘画中的第一个画面。（《论文录》上册，页344－345）然而，在我看来，这一画面不规则的位置很像是出于偶然，画家并不是首先从全局上布置整个画面，而是一个画面接一个画面地顺着画下去。当画到中间部分时，他可能已意识到剩余的空间有些不够了，所以接下来的画面紧紧地挤在了一起，题记写在十分窄小的榜框中。即使如此，最后两个画面的空间还是不够了。所以，画家将斗法的画面提到了上列的空隙间（实际上画在了围绕佛身后建筑的树丛上），因此仍可将舍利弗最终得胜的情节画在左下角来结束整个故事。

● 秋山光和在他的文章中错误地理解了金维诺的文章，将《贤愚经》中的一段文字误作画面中题记。

化身作毗沙门王，夜叉恐怖，即欲退走，四面火起，无有去处，唯舍利弗边凉冷无火。即时屈伏，五体投地，求哀脱命，辱心已生，火即还灭。众咸唱言："舍利弗胜，劳度差不如。"[1]

[1] 《贤愚经》卷10（须达起精舍品）。

变文的描写则大不相同，当外道化出二鬼后，"舍利弗踟蹰思忖，毗沙门踊现王前。威神赫奕，甲扙光鲜，地神捧足，宝剑腰悬。二鬼一见，乞命连绵处，……"[2]

[2] 王重民等编：《敦煌变文集》，共2集，上集，页387，北京，人民文学出版社，1957年。

12 窟壁画的图像反映了经文和变文之间的两个主要的差别。首先，在经文中，恶鬼因火起烧身、无处可逃而被困，但在变文中二鬼一见天王，立即害怕而投降。其次，在经文中，舍利弗与劳度叉分别"变其身"为天王或恶鬼，但在变文中外道"化出"二鬼，而舍利弗则由毗沙门天王助战。壁画榜题曰"劳度差化作夜叉，舍利弗化作比沙门，使身火焚时"，显然出自经文。此外壁画中最后两个画面也按经文的叙事顺序绘出，在画面 11 中，恶鬼被火烧，在画面 12 中，劳度叉投身于得胜的舍利弗面前。

尽管这幅壁画对故事中的情节在某种程度上做了重新的排列，[3] 但从总体上看绘画和文学的叙述结构是非常一致的。绘画的构图也沿用了文献的"二元"结构，画中上列的场景与须达寻找圣地相关，下列则着重表现斗法。绘画因而较严格地遵循了文学叙述的时间顺序；同时由于壁画省略了故事中的许多细节而保留了基本

[3] 在图像和文献之间可以发现一些重要的图像学方面的差异。例如，北周壁画中六次斗法的图像叙事即采取了与文献不同的顺序：

《贤愚经》：
①树——旋风
②水池——白象
③山——金刚力士
④树——旋岚风
⑤山——金刚力士
⑥夜叉鬼——毗沙门天王

第10窟壁画：
①水牛——狮子
②水池——白象
③龙——金翅鸟
④树——旋风
⑤山——金刚力士
⑥夜叉鬼——毗沙门天王

金维诺最早研究该铺壁画，他谈到这种图像学的差异时说："这非常明显地说明这一题材采取连续性的画面出现还是刚开始，没能得到成熟的处理。"（《论文录》上册，页345）但是在我看来，以图像来表现原文献最简单的方法是保留其原有的次序，而不是对文献进行调整，并且壁画的画家显然对故事十分熟悉，因为上列的画面忠实地遵循了文献的顺序。因此，下列画面采取了不同的次序，应当是有意做出的改变，这样对情节做重新的安排意在增加故事的戏剧性效果。绘画中的新次序似乎说明画家的注意力在于逐步加强故事的戏剧性：在斗法中，舍利弗变为越来越有力的兽、鸟和神祇，从狮子、白象、金翅鸟，到旋风（风神）、金刚，毗沙门天王。我在下文将谈到，在"降魔"故事的发展过程及其视觉表现中，斗法的次序实际上总在不停地变化。



图17-12 犍陀罗浮雕中从左向右布置的叙事画

的结构，因此更突出了故事的双重焦点。

有的学者提出这一壁画的“序列式”表现方法，来源于汉代画像石的水平分层。● 但据我所知，所有汉代叙事性的绘画（包括浅浮雕）都是“情节式”（episodic）的，一个故事只用单幅画面来表现。● 也有人认为这幅壁画叙事性的结构来源于魏晋时期流行的叙事性的手卷绘画，如顾恺之的《洛神赋图》。● 的确，这类手卷中常常把一个故事不同的情节按横向的形式排列并配以分段的文字说明，但是，手卷要从右向左来观看，故事的进程也按同一方向展开，这种顺序与12窟的壁画是不同的。在12窟的壁画中，故事在上列是从左向右发展的，下列则转为相反的方向。我认为这种形式更像是起源于印度艺术，如在犍陀罗（Gandāra）的浮雕中，故事单个的画面有时是从左向右布置的（图17-12）。● 这种结构传入中国后，受到当地绘画形式的影响而更加丰富。在西千佛洞“降魔”壁画中，不仅人物形象、建筑、树木很明显地吸收了中国绘画的语言，而且运用了风景要素将画面划分为若干单元，这一点与南朝模印砖壁画“竹林七贤与荣启期”（图17-13）和北魏石棺上的孝子画像非常相似（图17-14）。●

如果说这幅最早的“降魔”壁画模仿了文学的叙事模式，那么年代仅次于此幅的另一幅敦煌“降魔”壁画（图17-15）则一反文学的结构，为这一故事的绘画表现重建起一个新的框架。这幅壁画位于335窟，根据其北壁的题记可知是初唐686年所绘。该窟西壁（即后壁）有一大型长方形龛，龛中央塑一佛，两侧原塑有弟子和菩萨

● 金维诺：《敦煌壁画祇园记图考》，《论文录》上册，页345。

● Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, pp. 133–134.

● 同上。

● 1990年在敦煌召开的敦煌学国际会议上，东山健吾在他研究睒变本生绘画的文章中提出这一观点。

● 姚迁、古兵：《六朝艺术》，图162，北京，文物出版社，1981年；Laurence Sickman and Alexander C. Soper, *The Art and Architecture of China*, Baltimore, Penguin Books, 1956, pl. 53.



图 17-13 南京西善桥南朝墓竹林七贤与荣启期模印砖壁画

图 17-14 洛阳出土北魏石棺上的孝子画像



图17-15 敦煌初唐335窟降魔变壁画

像。从龛的后壁直到窟顶绘有向上升腾的云彩，云中现出一“宝塔”，释迦与多宝二佛并坐其中。龛内两侧墙上绘“降魔”变相，其表现形式与上文讨论的那幅完全不同。

创作此画的初唐艺术家们所做的最大的改变是完全省略了故事第一部分中有关须达寻找祇园的情节，全部壁画描绘了舍利弗与劳度叉的斗法。因此，它不能再像《贤愚经》的故事那样以《须达起精舍》为题。更恰切的题目应是《降魔》或《劳度叉斗圣》——即唐代绘画目录中所著录的壁画名称和8世纪变文的题目。[1] 因为所有保存至今有关这个故事的版本，无论是经文还是变文，都包含故事的第一部分，因此我们有理由推断这一专注于魔术斗法的新的侧重点是建立于视觉艺术领域内的。

这个新的侧重点与335窟壁画的绘画模式密切相关，我把这种模式称为“对立结构”（oppositional composition）。与多数“经变”以单体的佛或菩萨为中心的样式不同，这类绘画中有两个人物，左右并列。这两个人物或竞赛或争斗，是一个特殊事件的一对主角；故事中其他的情节场面则作为次等的因素填充在画面中。335窟壁画的这一结构与北周壁画富有时间性的线性表现形式截然

[1] 郭若虚两次提到李用及和李象坤画的一幅《劳度叉斗圣》变相。郭若虚：《图画见闻志》，页76、149，北京，人民美术出版社，1963年。

不同。在这里画面分割成了两组：在龛内的北壁，舍利弗坐在华盖之下的一个平台上，身边站着数位僧人；在与之相对的南壁，劳度叉出现在一群男女外道中间。在这互相竞争的两组人物之间，绘有五六个斗法的情节：靠近舍利弗处绘有金刚击毁山岳、白象吸干水池的场面；靠近劳度叉处绘有金翅鸟打败毒龙、狮子吞食水牛、风神吹倒大树的图像。毗沙门天王与劳度叉的恶鬼争斗的情节不知何故被省略了。这或者是因为在正面佛龛中绘恶鬼的形象不合适，或者是因为在右边添加的一组劳度叉皈依佛法的情节已使画面取得平衡。

由于这组图像完全不表现时间的顺序，因而不可能当作一幅连续性的叙事绘画来观看。壁画所集中表现可说是舍利弗与劳度叉反复斗法的“抽象”或“浓缩”(condensation)。为了达到这一目的，艺术家们遵循了一个完全不同于北周“降魔”壁画的逻辑。不论北周画家如何创新，他还是试图将文学的叙述转译为一套线性发展的画面。与此相反，初唐画家的设计则是由两个竞争的人物开始，将他们从叙事性的结构中抽取出来，放在相对的位置，然后在这一基本的对称格局中填补上一个个单独的斗法场面。

因此，如果说北周的绘画是“时间性”的，初唐的绘画就是“空间性”的。二者的差异如此之大，恐怕后者不可能是由前者发展而来的。更大的可能是初唐壁画的结构另有来源，这个来源应是描绘维摩诘与文殊师利之间斗法的绘画。从时间上来说，这类“维摩变”是唐以前和初唐敦煌壁画中惟一具有明确“对立结构”的作品（图17-16）。

敦煌洞窟中共有58幅维摩变相壁画，自北周到宋代经历了一个长期的发展过程。[●] 根据壁画所表现的维摩诘经文，佛要求弟子们去拜访维摩诘，但遭到几乎所有弟子的拒绝，只有文殊师利最后担当起这一使命。但这位伟大的菩萨一来到维摩诘家就陷入了与这位著名的雄辩家之间一场旷日持久的论战。维摩诘创造出种种奇迹与幻象，向文殊的力量与心智挑战。不难看出这一“辩论”与“降魔”故事中斗法之间的许多共同之处：两个故事都有一对互相对立的中心人物，都有众多魔术变现的场面。这种共性可以解释维摩变相与“降魔”变相之间的许多相似之处。从初唐开始，在敦煌洞窟

● 金维诺：《敦煌壁画维摩变的发展》，《文物》1959年2期，页3～9；《敦煌晚期的维摩变》，《文物》1959年4期，页54～90。重刊于金维诺：《中国美术史论集》，页397～422，北京，人民美术出版社，1981年。

内这两种壁画就画在相同的或并列的位置并具有共同的构图风格。二者之间并行发展长达四个世纪之久。

尽管晚期的维摩变相发展得异常繁复华丽（晚期的“降魔”壁画也是如此），其早期的表现则十分简洁，只描绘了两位辩论者和两派互相对立的追随者。这种程式可能发明于6世纪，首先在洞窟顶部出现，但从隋代开始这一题材与中心龛联系起来，先是将两组人物画在龛外正面的两侧，[2] 后来转到龛内，每组人物占据一侧。[3] 与此同时，表现维摩诘施演法术的图像被不断结合进这个基本结构中来，画在两位主要人物之间。

[2] 属于这种风格的隋代维摩变发现于206、276、314、380、417、419、420窟。一些初唐的维摩变，如203、322窟中的作品延续了这种风格。

[3] 这种风格的初唐维摩变发现于68、242、334、341和342窟。

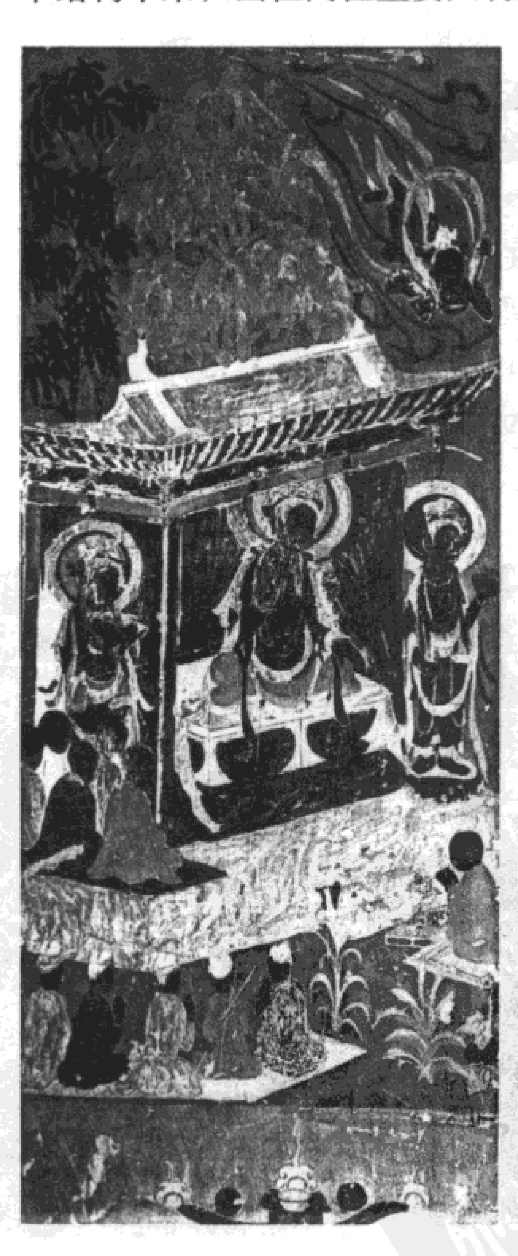
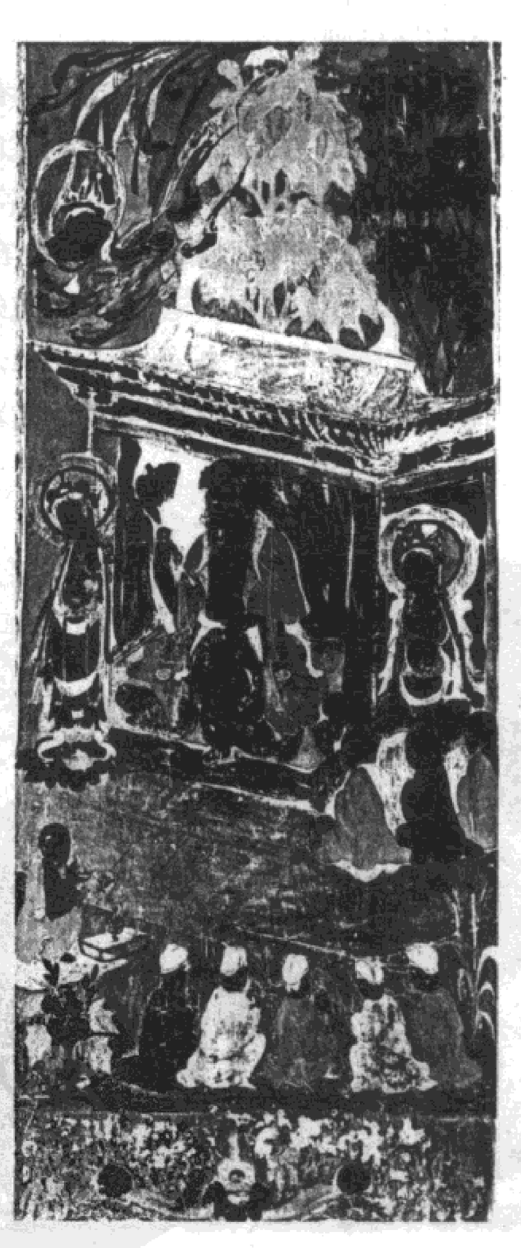
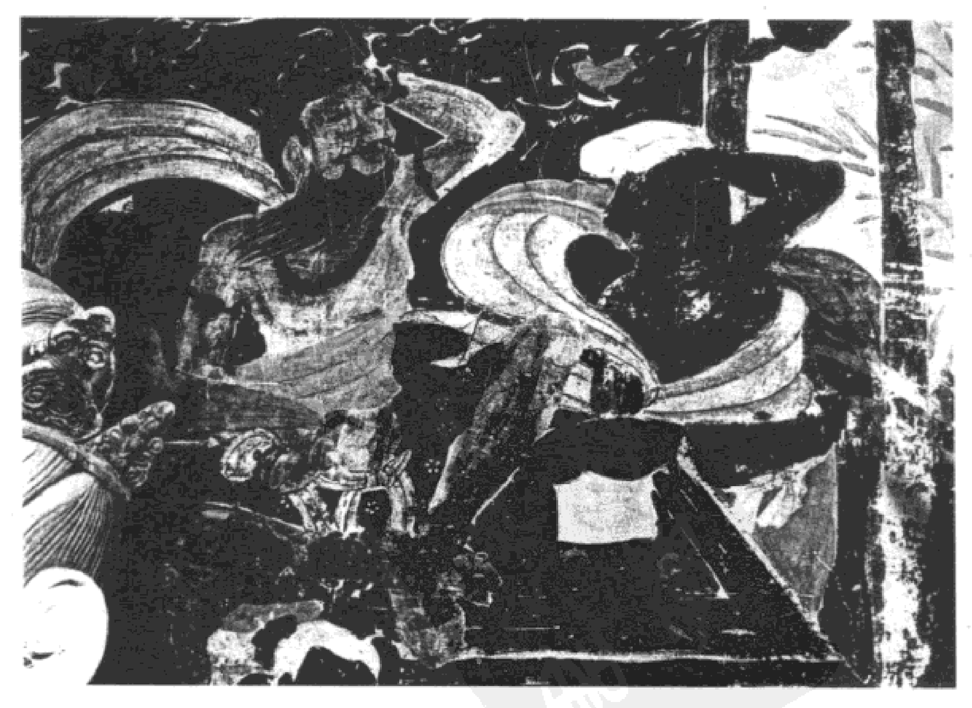
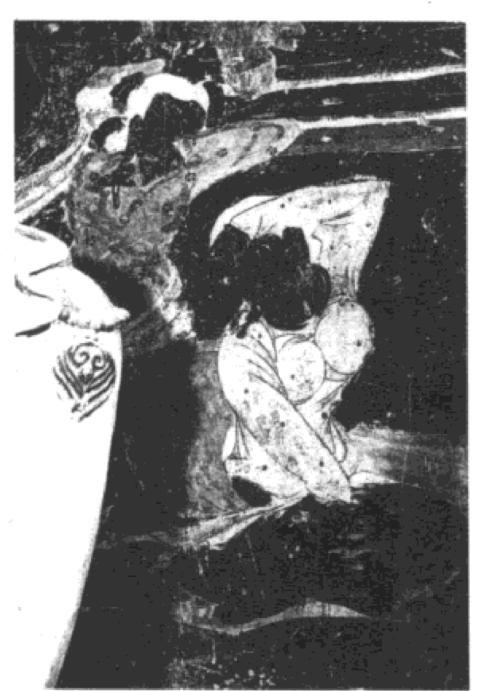



图17-16 初唐敦煌壁画中具有明确“对立结构”的维摩变

335窟初唐“降魔”壁画的创作参照了当时维摩变相的程式：舍利弗与劳度叉在其追随者的护拥之下分别占据了龛内一侧。舍利弗一边画有四位僧人，为了取得构图的平衡，劳度叉亦由几位男女外道护持。这些人物均不见于《贤愚经》，应是画家添加的。[1] 维摩变中两位主角的居处常生有枝叶茂盛的大树。与之相似的树的图像在初唐“降魔”壁画中也出现了，但此处的一棵大树不再是简单地用来点染环境，而是由劳度叉的魔法所化现，正在被舍利弗的旋风所攻击。值得重视的是无论在《贤愚经》还是在北周壁画中，树与风的斗争相对说来并不重要，也不如其他五项斗法更具戏剧性。但在初唐壁画中这一情节占据了突出的地位，而其他斗法场面却半隐在塑像后面。这一侧重点的转换看来也与壁画的总体结构相关。当舍利弗和劳度叉被画在龛中分立的两壁，只有旋风可以把二者直接联系起来。风虽无形，却可穿越空间距离袭击恶魔。因此壁画中的风不仅把大树吹得摇摇欲倒，也在袭击劳度叉及其随从。艺术家煞费苦心地描绘了这一攻击如何使外道陷入一片混乱：劳度叉双目难睁，其追随者以手护面（图17-17、17-18）。舍利弗的安详自信与外道的惊慌狂乱因此形成强烈的对比，成为画面的焦点。为了强调这一情节

[1] 艺术家一方面从维摩诘变相获得灵感创作了这些随从的形象，同时又借助于其他来源，如淫荡的外道女子见于描绘释迦牟尼“降魔”的敦煌绘画。据说释迦牟尼成佛之前曾受到魔王波旬的攻击和诱惑，波旬漂亮的女儿围绕在释迦牟尼身边跳舞并向他展露自己妖艳的肢体。在后来的“降魔”壁画中，外道天女旁边的题记云：“外道诸女严丽庄饰拟典惑舍利弗时。”波旬的女儿和劳度叉的外道天女之间的联系表现得十分清楚。


图17-17 敦煌初唐335窟降魔变壁画劳度叉及其追随者以手护面的细节


图17-18 敦煌初唐335窟降魔变壁画劳度叉的追随者以手护面的细节

的重要性，画家进一步把旋风拟人化了，他创造出的风神正用力压挤着皮囊，施放出强劲的狂风。

这幅初唐壁画的重要性表现在两个方面，一是其构图成为后来所有“降魔”变相的蓝本；二是其图像为讲述故事提供了新的情节和语汇。首先，为了证明第二点，我们可以比较旧的《贤愚经》和晚于这幅壁画的“降魔”变文对于大树与旋风争斗的描写。在《贤愚经》中，这一情节只有简要的描写以引导出其他一系列斗法：

> （劳度差）善知幻术。于大众前，咒作一树，自然长大，荫覆众会，枝叶郁茂，华果各异。众人咸言：“此变乃是劳度差作。”时舍利弗便以神力作旋岚风，吹拔树根，倒著于地，碎为微尘。●

● Mair, *T'ang Transformation Texts*, pp. 53–54.

在变文中，该情节被转移到一系列斗法的最后，使故事达到最高潮。● 劳度叉化为炫目的大树之后——

● 金维诺已经指出变文中斗法次序的变化可能受到初唐壁画的影响。金维诺：《敦煌壁画祇园记图考》，《论文录》上册，页347～348。

> 舍利弗忽于众里化出风神，叉手向前，启言和尚：“三千大千世界，须臾吹却不难；况此小树纤毫，敢能当我风道！”出言已讫，解袋即吹。于时地卷如绵，石同尘碎，枝条迸散他方，茎干莫知所在。外道无地容身，四众一时唱快处……●

● 《敦煌变文集》上集，页387－388。

风神原不见于《贤愚经》，是在335窟壁画中首次出现的，随即成为发展新的情节与讲唱的中心角色。不仅如此，变文在这一段叙事的散文之后有一段韵文唱词，看上去简直是对335窟壁画的直接描述：“六师被吹脚距地，／香炉宝子逐风飞，／宝座顷（倾）危而欲倒，／外道怕急总扶之。”●

● 《敦煌变文集》上集，页388。

我们可以进一步在更深的层次上来观察初唐壁画与中唐变文的关系。在《贤愚经》描写的六次斗法的五次中，舍利弗与劳度叉自身变化为各种形象，描写这五次变化的动词是“化作”、“复变其身”和“自化其身”。与之相应，北周绘画以一对一对的争斗形象表现这些斗法——两位主要的人物没有重复出现，因为他们已化作了各自所变的形象。然而在变文中，舍利弗与劳度叉不再“自化其身”，而是变出他们面前的各种形象，描写这些变化的动词一律是“化出”。这一演化的原因可以从初唐的壁画中找到：当整个斗法过程被浓缩为一幅构图时，舍利弗和劳度叉之间的斗法以二人“化出”

的形式出现，观众从画中所看到的只是舍利弗与劳度叉通过各种代理者在互相交战。

至8世纪中叶，敦煌至少存有“降魔”故事的两种文学版本（《贤愚经》与变文）和两种绘画表现模式（北周壁画与初唐壁画）。“降魔”绘画的继续发展遵循了两条不同的线索。一方面，那里出现了一种直接用于讲唱变文的画卷，其画面反映了早期“序列式”叙事手法的复兴和发展。另一方面，至少有18幅变相壁画延续了初唐壁画所确立的“对立模式”。然而，无论哪一种传统都不是全然独立而没有受到它种形式的影响：一方面，变文画卷采用对立式构图作为时间性的叙事中的基本图像单位；另一方面，变相壁画也从新创作的变文中吸收了大量情节以丰富自己。

过去40年中，许多文章和专著反复讨论了“降魔变”画卷（图17-19），[1] 在此只需对这一作品略加介绍。这一画卷的年代为8至9世纪，[2] 其背面的文字已被证明是从变文的韵文中摘录的。在此我不再讨论其年代和内容问题，而着重探讨其叙事结构与它在变文表演中的用途。

该画卷发现于敦煌藏经洞，虽然其开头与结尾部分已残，但是仍有571.3厘米长。舍利弗与劳度叉的六次斗法在这卷由12张纸

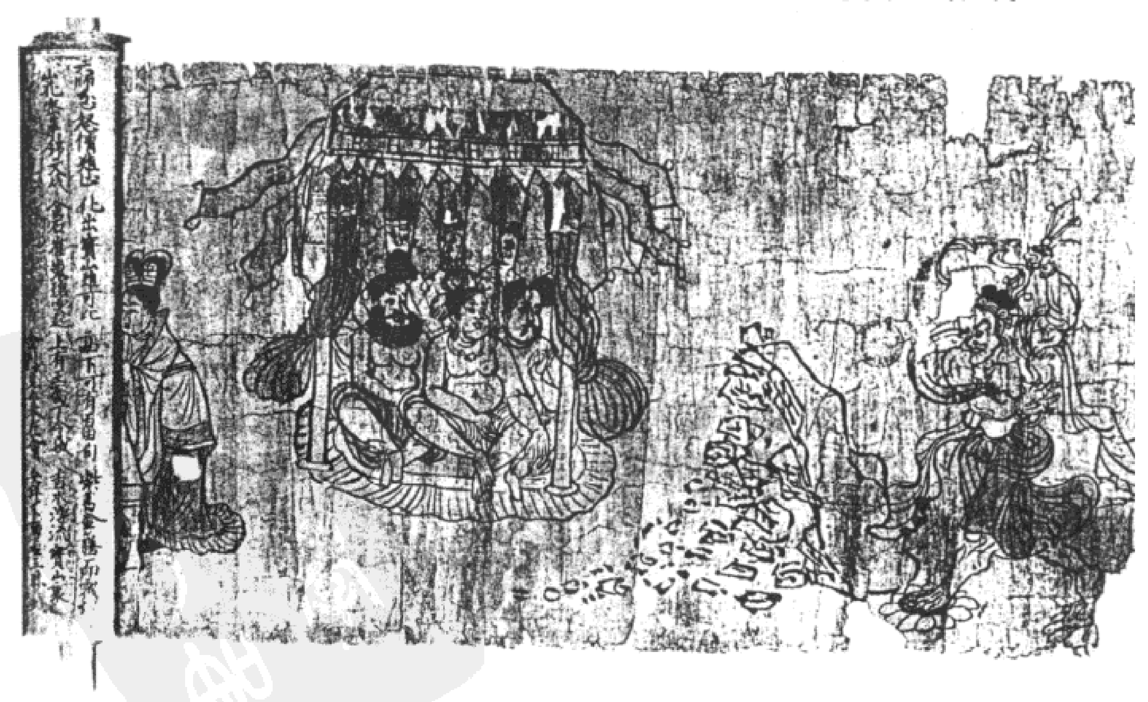


图17-19 发现于敦煌藏经洞的中唐至晚唐降魔变画卷 法国国家图书馆藏

[1] 见367页注释[5]所列举的旺迪耶-尼古拉(Vandier-Nicolas)、秋山光和、金维诺、罗宗涛等人的文章。

[2] Nicole Vandier-Nicolas, *Sariputra et les six maitres d'erreur*, Facsimile du Manuscrit Chinois 4524 de la Bibliothèque Nationale, Mission Pelliot en Asie Centrale, Serie in-Quarto, V, p. 1.



图 17-20 中唐至晚唐降魔变画卷局部

组成的长卷上一一画出，画卷没有表现故事前半部分有关须达为精舍选址的内容。如此看来，这件作品融合了原有的两种“降魔”绘画的特征：在总的形式上，它把若干绘画单位安排在水平长幅中，与北周壁画相似；但在内容方面它又极像初唐壁画，只描绘了斗法的场面。这种综合性在画卷构图上表现得更为明显。像北周壁画那样，画卷的设计十分注意这一超长画面的内部分割，整个画面由若干“格”组成，这样随着画卷的逐步展开，其不同的场景就会一段接一段地展示给观众。如北周壁画一样，画家也采用了风景要素来划分这些“格”：画中若干棵树的作用，并非与故事内容直接相关，而是用来将画面分为六个部分，每部分表现一次斗法。不仅如此，这一画卷的一些特征还反映出相当先进的视觉手段，如在接近每部分的末尾总有一两个人物转过头去面向下一个场景。我们必须记住，当一个画面被展示时，“下一个场景”实际上尚未打开，这些人物引导观众期待将要展开的部分（图 17-20）。[3]

因此总的看来，这一画卷继承了北周壁画传统，以时间性和线性的顺序表现各种不同的事件。但画卷中每个局部的“格”则是按照初唐对立式的结构。每“格”画面都作对称式构图，佛教徒居右，外道居左，注视着发生在他们之间的斗法。[4] 正如初唐壁画一样，这种对称格局强化了两组竞争者形式的对比：佛教徒光头而着袈裟；粗野的外道胡须浓密而半裸；舍利弗坐在一圆形莲座上，而外道们挤坐在装饰着鹰鸟纹的帐下。每一场景中都有一钟一鼓，变文在描写国王出场为竞赛作证时提到过钟鼓：“胜负二途，各须明记。和尚得胜，击金鼓而下金筹；佛家若强，扣金钟而点尚字。”[5] 因此从变文所描写的上百种物品中选取这两种相对的乐器来强化图像结构的对称并非偶然。实际上，除了作为裁判的“中立”的国王，画卷中的图像都是成对出现的：佛家与外道对坐，其化出的幻象相互争斗，鼓与钟相对。当这些单个的对立构图在长卷中一次次重复出

[3] 这件作品可以看做运用这一手法的一个先例，在10世纪顾闳中的名作《韩熙载夜宴图》中，这一手法运用得更为成熟。顾闳中巧妙地运用了一些大屏风，将这一手卷划分为若干空间，各种欢宴活动安排在不同的空间中，他又进一步将这些空间联系为一个整体；最显著的例子是，在最后两部分中，一位年轻的女子隔着一单扇的屏风与一位男子谈话，似乎是在邀请他到后室去。故宫博物院：《中国历代绘画：故宫博物院藏画集》，页84～85，北京，人民美术出版社，1978年。

[4] 这件手卷与335窟壁画最主要的不同是在每一部分的最后增加了第三组人物：国王坐在榻上，身边是侍者和着胡服的外国王子。这一情节似乎是根据变文中对决斗场地的描述增加上的：“波斯匿王见舍利弗，即勑群僚，各须在意。佛家东边，六师西畔。朕在北面，官庶南边。”见《敦煌变文集》上集，第页382。

[5] 《敦煌变文集》，上集，页382。

现时，凝缩在335窟壁画中的内容便得以展开和扩充。

学者们都同意这一画卷用于变文表演，但在其使用方式上却存在着分歧。白化文认为："至于这个变相卷子纸背附记变文（韵文），乃是作简要的文字记录，供（讲述者）参考用的。"● 他的解释难以令人信服，因为这些文字并不是简要的记录，而是有关六次斗法韵文的忠实的抄录。王重民提出另一假说：

> 这一卷变图的正面是故事图，在背面相对的地方抄写每一个故事的唱词。这更显示出变图是和说白互相为用（图可代白），指示着变图讲说白，使听众更容易领会。然后唱唱词，使听众在乐歌的美感中，更愉快地抓住故事的主要意义。●

王氏的假设或许可以从梅维恒的观察中得到支持："如果要在表演用的卷子上写点什么的话，当然应当是韵文。这一点我们从整个印度说唱传统（prosimetric tradition）中早已了解。在这个传统中，韵文总是相对固定的，而散文部分则倾向于在每次讲唱中不断更新。"●

看来这些学者们都相信表演"降魔"变文只需一个人，他一边讲述故事吟唱韵文，一边不停地展示画卷。● 然而我们也可设想可能会有两位故事讲述人共同表演。在敦煌"降魔"变文中，每部分散文总是以"若为"结尾并引出接下来的唱词。在敦煌发现的用于"俗讲"的讲经文中也发现同样的结构。我们知道俗讲需要两个人，一般在"法师"向"都讲"提出"何如"的问题之后，"都讲"就接着唱上一段佛经。● 学者们已证明俗讲在唐代极为流行，不但得到王室的支持，也受到普通民众的欢迎。不止一位唐代诗人描写过俗讲的场面。如姚合写的一首诗中说，当一个镇上举行讲经时，不仅酒店与市场门可罗雀，而且附近湖上的渔舟也不见了。● 这种通俗的艺术形式很可能影响其他类型的表演，从这一假设出发，我们可对"降魔"变文的说唱做如下重构：两位故事讲述者互相配合，"说者"以散文的形式讲述一段故事，"唱者"随后吟唱韵文并展示该段画卷。每段韵文（抄在手卷背面）唱完后，"唱者"便卷起这段图，并展开下段场景，而"说者"又继续往下讲述画中描绘的段落。"唱者"暂缄其口，直至"说者"讲完一段问他"若为"时，才再唱起来，唱

● 白化文：《什么是变文》，《论文录》上卷，页435。

● 王重民：《敦煌变文研究》，《论文录》上卷，页314。

● Mair, *T'ang Transformation Texts*, p. 100.

● 在吉师老和李贺两首描写《王昭君变文》表演的诗中提到这种表演方式。

● 在大多数讲经文中，法师要求都讲"唱"一段落，或以"何如"二字提问。见《金刚般若波罗蜜经讲经文》，王重民等编：《敦煌变文集》下册，页426。

● 关于俗讲流行情况的研究，见向达《唐代俗讲考》，《文史杂志》3卷9、10期（1944年），页40～60，重刊于《论文录》上卷，页41～69；傅芸子：《俗讲新考》，《论文录》上卷，页147～156。

毕继续打开下一段画卷。“唱者”无须看画就能知道每次展开画卷时应该停在何处，这是因为那段韵文总是写在画卷背面，相对于前面画面结束的部位。他每次把画面展到露出这段韵文为止即可。他总是看着画卷后面抄写的韵文，而听众则总是看着画面。●

848年张议潮从吐蕃的统治下收复敦煌，随之出现了营建大型洞窟的新热潮，这些大窟常常装饰“降魔”变相。这些壁画很可能有政治含义，即佛教制服外道的传说映射出汉人战胜吐蕃的事实。● 从这个角度我们可以理解为何在所有这些“降魔”变相中佛教徒都被画成汉人，而外道则是胡人形象。

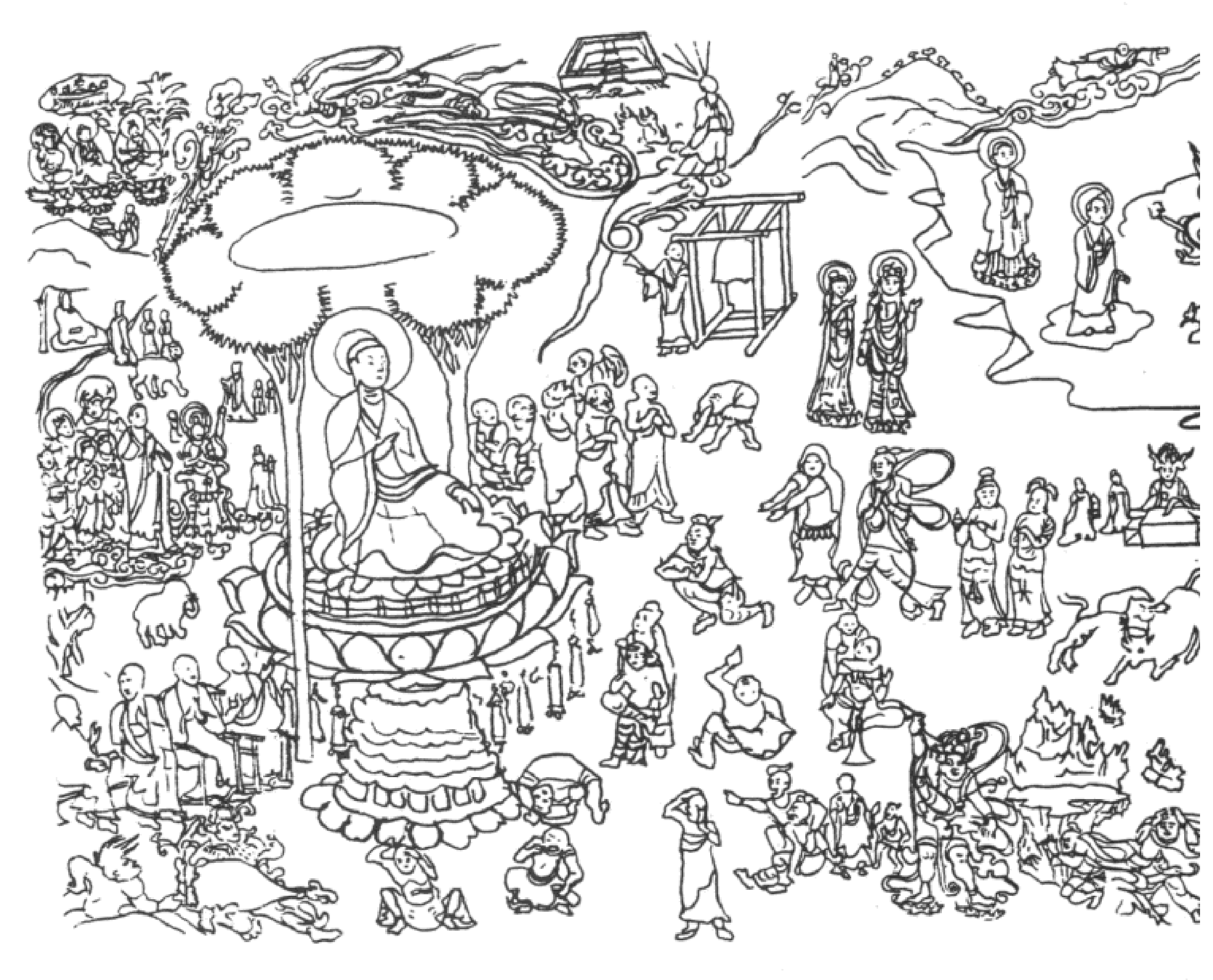
在这一开凿洞窟的热潮中出现了最大一批“降魔”绘画。尽管其中一些作品无疑在后来的一千年里遭到了破坏，但仍有至少18幅晚唐至宋代的壁画在敦煌保存下来。● 与早期的例子相比，这些壁画都是宏篇巨制。最大的一幅在98窟中，宽12.4米，高3.45米；其余的分布在9、55、85、108、146、196和454诸窟，宽8至11米不等。这些壁画的设计异常复杂。一幅壁画常常绘有近50个情节（图17-21），每一场景旁写在长方形框格中的题记对画面加以解释。这些题记往往抄录或概括变文，因而使得学者们认为这些壁画一定是用于变文表演的。但是如前所述，这一观点是站不住脚的，其原因包括石窟是为诸如坐禅和绕塔等严肃的宗教礼仪而构建的；绘画的位置与条件使之无法用于真正的表演；绘画的结构不遵循变文的叙事顺序；而且绘画的题记实际上也并不总是根据变文来写，许多情况下是由画家自己创作的。后两点与敦煌文学和艺术的关系问题密切相关，以下将做重点探讨。这里我将首先讨论这些壁画是如何设计和观看的，并希望以此为例，为研究其他敦煌变相提供一种方法。

以前研究晚期“降魔”壁画的目的常在于考证单体的情节，但正如我在上文指出的，这种研究的结果带来一个新的问题：根据变文对这些情节进行的考证和编号（图17-10），并未显示出任何叙事性的“系列”或“次序”来将壁画中的场景联系成一个整体。换言之，虽然单体的场景可以被理解，但整个画面却似乎毫无意义。为了解决这一问题，我首先试图寻找图画叙事的某种“隐藏的”次序：这些流行于当时的绘画是否有可能按照某种已被遗忘的顺序来认读？带

● 这种重构的依据也可见于其他的说唱传统中。如梅维恒写到：“在Pābūjī的传统中，两位讲述者一般是丈夫和妻子，分别称作bhopo和bhopī；在Devnārāyan的传统中有两位或更多男性讲述者。这两种传统都利用“唱”（gāv）穿插在“说”中（arthāv；artha即“意义”，因此是对“唱”的解释。后者不是散文，而是对歌词或多或少修改过的韵文。一些gāv中的句子被一字不差地引用到arthāv中。arthāv的最后一个或数个字经常由助手说出（*Painting and Performance*, p. 96）。梅维恒还把这些讲述传统与中国变文的表演进行了比较（*Painting and Performance*, pp. 97–109）。

● 史苇湘：《关于敦煌莫高窟内容总录》，页194。

● 这些壁画最新的详细目录由李永宁、蔡伟堂做出。这两位学者认为，原绘于94窟西壁的“降魔”变相壁画已完全被毁。李永宁、蔡伟堂：《〈敦煌变文〉与敦煌壁画中的“劳度叉斗圣变”》，页170–171。大英博物馆藏有敦煌藏经洞出土的一件画幡残片。从图像特征来看，这件画幡原来的构图应与壁画的构图相似。Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, no. 21.



着这一猜测，我曾在河图、洛书及道家的“九宫格”中寻找打开这一画面的钥匙，但所有努力都毫无结果。最后我得出结论，问题出在我们的基本前提和研究方法上。当研究者在画面上编出任何一种序号的时候，采用的是时间性的认读逻辑，而忘记了文学与绘画之间最根本的差别。换言之，画面之无规律源于研究者自己方法的失败。画面不一定没有逻辑，只不过其逻辑是一种视觉的、空间的逻辑关系而已。

探索这种视觉逻辑，我们需要一种不同的方法。这种方法可以概括为：每一幅壁画都是从整体出发来设计的，因此也必须作为一个整体来研究。我们首要的任务是确定整幅画基本的构图结构，而不是（像读文学作品那样）从任何一个单独的情节读起。或者说，我们应当设想画家对画面有一个总体的构思，然后根据这一构思填充细节；而不应假定画家是被动地按照变文的顺序从第一个情节到最后一个情节来描绘故事。这种方法使我们的研究重点从追寻绘画作品的文学出处转移到探索其创作过程上去。

如果我们带着这种假设再次观察晚期“降魔变”壁画，一种视觉的逻辑就在我们眼前豁然显现：所有这些壁画都具备一种基于五

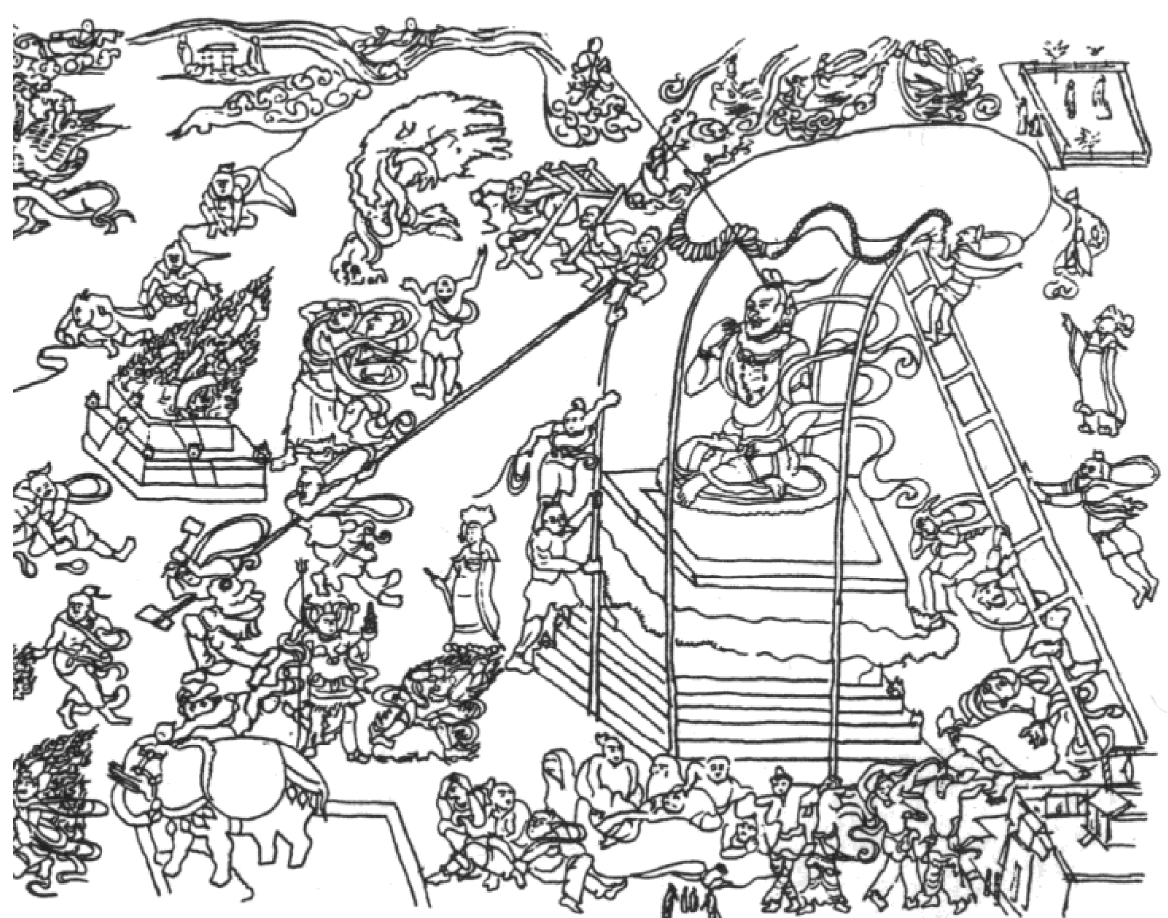


图 17-21 敦煌晚唐 9 窟降魔变壁画

个绘画元素的标准结构。国王位于中心，在画面的中轴线上（图 17-22:1）。国王两侧是两组人物和器物，劳度叉与金鼓在右侧（图 17-22:2b、17-22:3b），舍利弗与金钟在左侧（图 17-22:2a、17-22:3a）。[1] 实际上，这种结构来源于335窟初唐壁画确立的对立式构图，同时又结合了中唐变文图卷中的某些形象，如钟、鼓、国王等。

[1] 在72窟和另外一些窟中，这两组形象的位置是左右颠倒的，但构图的基本结构是相同的。

正如以往画家所为，晚唐画家从变文中“拣选”出一对一的图像。这些“对子”被加入到对称式的构图中以强化画面的主题——斗法。如果无法从文献中找到一个确切的对子，画家便会发明一



图 17-22 敦煌晚唐 9 窟降魔变壁画的基本构图元素

个。这样，舍利弗旁边画有四位“高僧”(图17-23:4a)，劳度叉旁边则有四位“外道天女”(图17-23:4b)。劳度叉集团中有外道六师(图17-23:5b)，所以佛家一边就加上了六位僧人(图17-23:5a)。画面左下角绘有风神(图17-23:6a)，因而右下角就又添上了一个“外道风神”以求平衡(图17-23:6b)。两位“大菩萨”帮助舍利弗制服妖魔(图17-23:7a)，于是画家便又画了两位“外道女神”来助劳度叉一臂之力(图17-23:7b)。如果再加上两位主要竟争者以及钟鼓和六次斗法的场面，画面中半数以上的图像均属于这类“对立图像”(counter-images)。

画面的对称性增强了，但其构图仍是静态的。为了将文学的时间性叙事表现为空间性的形式，画家采用了另一种方法。当基本的结构建立起来之后，他把绘画的平面分为五个部分，其中四个部分



图17-23 敦煌晚唐9窟降魔变壁画的“对子形象”

沿着画面的四边分布，第五部分居中(图17-24)。各个部分或空间的含义是按照当时流行的宇宙观来理解的。底部的空间被看做“地”或“现世”；因而在这一部分中有舍卫城与王舍城等城市以及表现须达为建寺选址的场景。沿着画面上边的空间被视为“天”、“天堂”、或“佛土”。在这里，舍利弗边飞翔边变化，在他的旁边，即画面的左上角，绘有灵鹫山上天国中释迦牟尼佛辉煌的形象。在有些壁画中，本来在地上的祇园被安置在了右上角，因为作为佛陀布道圣地的祇园也符合这一空间的象征意义。

位于画面两侧垂直的部分自然地将天界与地界连接起来。左侧绘舍利弗坐在树下冥想，他在冥想中登上了灵鹫山，于斗法前寻求佛的帮助。我们还可以看到他沿着同一条垂直的路线返回到地面，身后跟随着一大群佛教的神灵，包括八位神王、手举日月的巨人以及喜玛拉雅山来的象王和金鬃狮子。但画家似乎难以找到合适的图

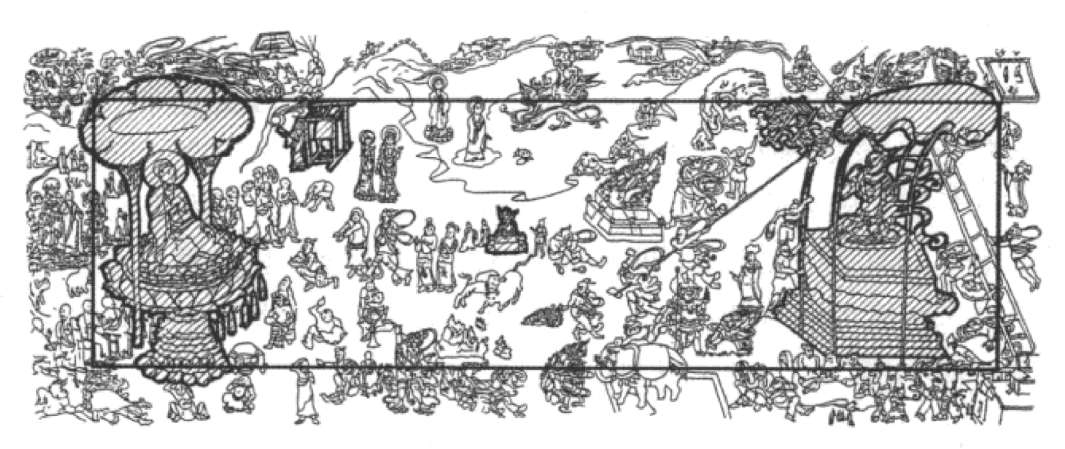


图17-24 敦煌晚唐9窟降魔变壁画的图像结构

像来连接右上角的祇园和右下角的舍卫城。结果196窟壁画的画家从往旧《贤愚经》故事中找到了一段文字，提到当舍利弗征服外道以后，“尔时世尊与诸四众前后围绕，放大光明，震动天地，至舍卫国”[1]。画家于是将这一情节画在了右边。

舍利弗与劳度叉之间的中央部分自然成为二者斗法的场地。这个空间中画有50多个人物在搏斗、挣扎、哭叫、逃遁，看上去十分混乱。但仔细观察，所有这些人物都分属三个不同的区域和三个不同情节。大约沿中轴线分散着表现各种斗法的场面。从下端开始有金刚捣毁大山、白象吸干水池、毗沙门天王站在一燃烧鬼怪身旁、狮子吞食水牛。接近上部有毒龙与金翅鸟搏斗，其被画在上方的原因或许是这两种动物与天或天堂相关。这一中心部分也包括许多变文和其他“降魔”故事版本中都没有提到的斗法情节：舍利弗将他的头巾递给外道而外道无法折卷头巾；外道设立一祭坛，立刻被舍利弗的神火烧毁；外道试图火攻，却或漂流至大海或筋疲力尽而昏睡；外道仙人们念咒以上下摇动方梁碑，但舍利弗将之凝固在空中，等等。（图17-25）

[1] 《大正藏》，202.421。



图17-25 敦煌晚唐9窟降魔变壁画中央的斗法情节

在劳度叉身边的第二组人物，都在与旋风搏斗。劳度叉座上的华盖被吹得摇摇欲坠，其追随者挣扎着企图将华盖安装起来，有的人爬上梯子去修理，另外的人用锤子向地上打桩，试图拉住顶棚。有的外道在强大的风力下只能以手覆面，放弃抵抗。回顾上文，我们意识到对这一轮斗法的强调在335窟初唐壁画中已露端倪，在中唐变文中更加以渲染。现在这一情节已从其他的斗法内容中独立出来，发展成一个主要的题材。（图17-26）



图17-26 敦煌晚唐9窟降魔变壁画大风袭击外道的情节

为了求得画面中央部分的平衡，在左边又加了一组向舍利弗投降的外道。变文中对于这一事件的简要描述在画面中被扩充为十多个戏剧性的情节。[1] 这些情节包括劳度叉在法师尼乾子的带领下来到舍利弗的莲座下表达对舍利弗的尊敬，外道魔女向这位圣僧进献油灯。有的外道仍不十分明了佛教的教化，而另外的被免罪的外道正在接受洗礼、洗发、剃头、刷牙、漱口。画家创作了这些情景并书写题记加以解释，其结果是以一个新的叙事环节大大丰富了原来的故事。（图17-27）

[1] Mair, *Popular Narratives*, p.84.

读者可以在本文附录中找到有关这些和另外新增加内容的细

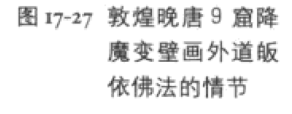


图17-27 敦煌晚唐9窟降魔变壁画外道皈依佛法的情节



节。这里值得强调的是，我刚刚做的对这些绘画的描述虽然明白易懂，但没有遵循变文的故事顺序。这个故事已被赋予一个新的形式。画家将故事解体为单个人物、事件和情节，又将这些片断重新组合在踵事增华的新形式中。当这些人物和事件被画在其特定的位置后，它们的空间关系又吸引着画家去创造新的叙事联系。例如在变文的结尾，舍利弗赢得斗法的胜利后，为证明其超自然的能力而跃入空中，不断变形。我们可以看一下画家是如何表现这一结尾的。这一系列形象被画在接近画面上部边缘处（图17-28）。舍利弗或头上出火，或足下冒水，在一处变得很小，在另一处又变得极大。这一系列图像十分忠实于变文，但画家也做了一个重要改变：舍利弗在空中飞行最后达到外道劳度叉的顶部，这一相对位置诱使画家将这两个图像联系起来。他笔下的舍利弗手持一水瓶向下注水。画家担心这一图像不能被恰当地理解，在一边加上了题记，文曰“舍利弗从空中将慧水灌顶时”、“舍利弗游历十方舍慧水伏外道时”，或“舍利弗腾空洒慧水入劳度叉顶，觉悟降伏时”。



图17-28 敦煌晚唐9窟降魔变壁画舍利弗腾空舍慧水伏外道和劳度叉觉悟降伏的情节

这一叙事联系又引出更多的叙事联系。我们看到劳度叉被舍利弗的慧水灌顶后从其宝座走下，来到舍利弗面前，跪拜在这位圣僧面前。这些情节使整个叙事系统成为一个无始无终的循环圈（图17-28）：舍利弗在胜利后证实其超自然的法力，而这一证实过程又成为他胜利的原因。这一循环系统在文学叙述中可以说是毫无意义，但是在绘画中它将零散的图像结合成一个视觉的连续统一体。

综合本节所述，晚唐以后画家首先铺展开一个总体的对称式构图。这个构图呈现给我们的首先是故事的题目：《劳度叉斗圣》或《降魔》，然后由不同空间方位中的辅助图像来诠释、强化、丰富这

个总标题。虽然每一方位之中的叙事图像可能基于文献，但这些方位之间的联系方式则是根据它们新的空间关系来构成的。尽管这样的一幅壁画不能用于变文的表演，但它的确用一种特殊方式讲述了一个故事。这个故事不是作家或说唱人所创作的文学性的叙事，而是画家们创作的图画性的叙事。

从我对敦煌晚期"降魔"壁画题记的考察，也可以看出这种图画性叙事形成的过程。本文的附录证明晚唐以降壁画中的绘画空间系统直接导致了题记的不断丰富和再创造。这些题记的书写既受绘画空间系统的启发也受它的控制。画面中央部分控制全局，而四边的部分则是相对次要的。因而四边的部分很少出现新的题记（新出现的图像也很少），而中心部分的题记却不断丰富。有一些补加的题记可能源于文献，[1] 但大多数新题记似乎反映了不同画家对画面的解读。所以，许多画面中的人物虽然形式和位置相同，但不同画家或书写题记的人对这些形象的解释却不相同。例如有的题记含糊地把两位菩萨（文殊和普贤）与四果仙人称为"助"舍利弗制服外道的神，有的题记则具体指明他们的职能。更重要的是，许多题记反映了画家们为各种独立场景之间建立叙事性联系时所做的努力，如上文所提到的飞翔的舍利弗向劳度叉倒慧水的情节就是一个典型的例子。这一情节首先出现在晚唐第9窟，后来的壁画又增加了更多的内容，如将舍利弗飞翔的图像与画面左上角的佛和右上角的祇园连在一起。受这一联系的启发，454窟壁画的题记写道："舍利弗……乘云迎佛。"通过这种相互作用，敦煌绘画叙事的创作与敦煌文学叙事的创作密切相关，以至于影响到了以后中国文学的发展。

[1] 例如，在第9窟的题记中，劳度叉被称作"赤眼"，这一名称不见于《贤愚经》和变文，但是在《根本说一切有部毗奈耶破僧事》（《大正藏》，1450）和《众许魔诃帝经》（《大正藏》，191）中可以找到。又如，在98窟的一条题记中，劳度叉在池塘中化为莲花，在55窟中舍利弗的白象称作"象子"。这些细节只见于《根本说一切有部毗奈耶破僧事》。Nicole Vandier-Nicolas，*Sariputra et les six maitres d'erreur*，pp.1–5；李永宁、蔡伟堂：《〈敦煌变文〉与敦煌壁画中的"劳度叉斗圣变"》，页167～168。

结　语

让我们再回到最初的问题上——何为变相？通过对文献资料的考察，我们发现自盛唐以后人们对于这种艺术体裁有了较严格的定义。变相绘画一方面必须具有宗教的（主要是佛教的）题材，另一方面是一种复杂的二维的构图。对敦煌现存变相壁画的仔细研究，使我们进一步思考变相的功能问题。作为石窟的一个有机组成部

分，制作这些壁画是为宗教奉献而非用于通俗娱乐活动。

敦煌石窟的变相壁画不是用于口头说唱的“视觉辅助”。但是这些绘画与文学有联系，并且这种联系十分密切。问题在于如何去探索和界定这种联系。敦煌文学既包括变文，又包括其他文学题裁如“讲经文”和“押座文”。与之类似，各种变相绘画也具有不同的表现方式。大致说来，敦煌变相可以分为“经变”以及与变文密切相关的绘画两类。“经变”使我们看到佛教的教义是如何浓缩为偶像式的构图，而“降魔变”绘画则为研究敦煌艺术与通俗文学的关系提供了极为宝贵的资料。正如我已指出的，“降魔”变相与变文都是源于一部佛教经典，但是变相出现的年代早于变文。描写这一故事的北周壁画尚模拟经文的叙事结构，而初唐出现的一种新的绘画形式则根据其自身逻辑将文献转化成一种空间性的表现方式。这种图像一旦出现，便激发起人们的巨大想象力并影响到了变文的写作，变文反过来又成为创作变文表演中所使用的画卷以及石窟内大幅变相壁画的一个重要的源泉。敦煌艺术与文学的交互影响持续到以后的几个世纪，在这一过程中，二者互相配合，共同发展，其形式日益丰富复杂。

敦煌晚期“降魔”壁画题记的研究

敦煌晚期“降魔”壁画的题记对于敦煌艺术与文学的研究有着极为重要的价值。在这一附录中，我将考察这些题记的三个主要方面：一，题记对于敦煌变文的吸收；二，题记对于敦煌变文的发挥；三，题记对于后来中国文学可能产生的影响。将这些题记译成英文，也可以为今后的研究提供参考，同时在此还将探索新情节的创作情况，以证明敦煌的画家在发展这一故事时积极的参与作用。

变文“节录”

与敦煌“降魔”变文相关的题记可分为两类，我分别称之为“节录”(excerpt) 和“索引”(indices)。“节录”类题记为直接抄自变文的段落。“索引”是将一段长的文字描述概括为一个简短而程式化的句子，用以标注某一个特定的情节，这个句子可能是，也可能不是根据变文写成的。在题记已抄录的九幅画中，9 (晚唐，890—891年)、98 (五代，923—925年)、53 (五代，953年以后)、146 (五代，957年以后) 和25窟 (宋，947—974年) 等五个窟的题记为变文“节录”。然而五个窟中的壁画没有一幅抄录了全部的变文。因为这些绘画 (及其题记) 受到了不同程度的破坏，难以判断每个画家从变文中选取段落时特有的标准。不过，这些“节录”可以集合在一起与变文进行比较研究。为了节省篇幅，我把变文的故事概括为53个片段，其内容被 (部分地或全部地) 抄录在壁画中的片段，则以星号表明。每个片段后面括号中的数字为题记所在窟的编号。

第一部分：须达起精舍

(1) 介绍舍卫城。

(2) 须达去王舍城为子求妻。

(3) 须达遇到阿难及一位貌美的少女。

(4) 须达向邻人询问少女的家庭。

(5) 须达去见胡密，胡密为来访的僧人准备房间。

(6) 胡密与须达谈佛。

(7) 须达想到佛，夜间见到神光。

(8) 城门自开；神光引导须达去见佛。

(9) 须达称颂佛并皈依佛门。

(10) 佛命须达建造寺院，并派舍利弗做指导。

*(11) 须达返回舍卫城并开始选址。(98)

*(12) 须达在城东找到第一个地点，问舍利弗是否同意。(98)

*(13) 舍利弗不同意。(9)

*(14) 须达在城西找到第二个地点，问舍利弗是否同意。(98)

(15) 舍利弗又不同意。

(16) 须达在城北找到第三个地点，问舍利弗是否同意。

(17) 舍利弗又一次拒绝。

*(18) 须达在城南找到第四个地点，问舍利弗的意见。(53)

(19) 舍利弗观察此园，认定此处为最吉祥之地。

(20) 看园人告诉须达，园子的主人是波斯国王子。

(21) 须达去见王子，骗他说该园已荒芜，劝他出卖园子。须达出金购买。

*(22) 太子亲自观看园子，识破须达的骗局，怒斥须达。(146窟题记为其大意。)

*(23) 首陀天王化作一老人。(146窟题记为其大意。)

*(24) 老人要二人告诉他正在争论的事，并假装训责须达。(146窟题记为其大意。)

(25) 老人接着建议王子出卖园子；王子最后同意。

(26) 须达在园中以黄金铺地。

(27) 须达告诉王子买园的目的，王子受到感动，并皈依佛门。

*(28) 舍利弗在园中见到蚂蚁。(9、53)

*(29）舍利弗解释宿因（karma）的观念。(9)

第二部分：舍利弗与劳度叉斗法

(30）须达、舍利弗及王子路遇六师外道。外道询问王子独身出行的目的。

(31）王子告以实情，六师暴怒。

(32）六师到国王处控告须达与王子。

(33）国王擒拿须达与王子，并过问原因。

(34）须达向国王讲佛的伟绩。

(35）国王半信半疑，建议六师与佛斗法。

(36）须达同意，并声称即使佛的弟子舍利弗也能打败六师。

(37）然而，须达仍担心舍利弗的能力；他返回家中，告诉舍利弗斗法之事。

*(38）舍利弗告诉须达不必担心，也没有必要准备七日。国王同意。(9)

*(39）须达找不到舍利弗，大惊。(9、98)

*(40）须达寻找舍利弗，见到一牧童，牧童说他见到一"秃头小儿"在树下睡觉。(9、98、146)

*(41）须达寻找舍利弗并斥责他。(9、98、146)

*(42）舍利弗打坐而神至灵鹫山。佛给舍利弗一金兰袈裟。(98)

*(43）因为有了佛的袈裟，舍利弗受到各种神明的护卫和追随。(9、98、146 窟题记为其大意。)

*(44）斗法开始。国王为各方划定地盘。(146)

*(45）舍利弗与劳度叉各就其位。(9)

*(46）第一轮斗法：宝山与金刚。(9)

*(47）第二轮斗法：水牛与狮子。(9)

*(48）第三轮斗法：水池与白象。(9、146)

*(49）第四轮斗法：毒龙与金翅鸟。(9？)

*(50）第五轮斗法：二鬼与天王。(146)

*(51）第六轮斗法：树与风。(9、146)

*(52）国王宣布佛门得胜。(9)

*(53）舍利弗跃入空中，变化其形，以演示其超自然的力量。(9)

从以上调查中可以看到几个现象。首先，画家或书写题记者只是从变文有限的部分中选取一些段落。关于须达去王舍城、见到阿难、胡密与佛，以及他皈依佛门等情节都在很大程度上（如果不是全部的话）被省略了。从故事第一部分中“节录”的变文只集中于三件事：须达选址、从王子手中购买园址、舍利弗在祇园中讲叙“宿因”。最后一件事，即舍利弗在园中看到蚂蚁以及他所讲的话，强调了这一地点的宗教含义。因此变文中有关这一段的韵文在第9窟中很忠实地被抄录了下来。故事第二部分的题记集中于斗法。变文的“节录”包括斗法前的事（舍利弗为斗法做准备）、斗法的过程以及斗法之后的事（舍利弗显示的超凡本领）。这部分开头以须达为中心人物的内容被删除。

以上调查反映出的第二点是，不同洞窟中“节录”变文的重点虽然相似，但其具体的内容却不相同。较晚的画家似乎有意避免重复早期绘画选取的变文段落。以下的对比就是一个极好的例子。下面引的三段描述了须达选择头两个地点的经过，在变文中，这三段原来是连在一起的。

> 即选壮象两头，上安楼阁，不经数日，至舍卫之城，遂与圣者相随，按行伽蓝之地。先出城东。遥见一园，花果极多，池亭甚好，须达挹鞭向前，启言和尚：“此园堪不？”
>
> 舍利弗言长者：“园须（虽）即好，葱蒜极多，臭秽熏天，圣贤不堪居住。”
>
> 须达回象，却至城西，举目忽见一园，林木倍胜前者。须达敛容叉手，启言和尚：“前者既言不堪，此园堪住已不？”●

●《敦煌变文集》上集，页364—365。

第9窟的晚唐壁画抄录了第二段，但是，大约30年之后，在绘制98窟中另一幅“降魔”壁画时，画家（或书写题记者）只抄了第一、三段，故意省略了第二段。在关于舍利弗论蚂蚁的“节录”中也有同样的现象。第9窟壁画抄写了变文中14行韵文，为了不重复原有的选择，53窟五代壁画的画家则抄录了这段韵文之前的散文。

第三，由以上调查还能发现，有的段落可能是从某一已佚失的

"降魔"变文的版本中抄录的。最明显的例子是第9窟中发现的关于斗法的长篇题记。虽然这段题记呈现出典型的变文风格，但多处与现存的变文有差别。例如关于树与风的一段描写，在现存"降魔"变文中是这样描写的：

……大树，坡（婆）娑枝叶，敝（蔽）日干云，耸干芳条，高盈万仞。祥擒（禽）瑞鸟，遍枝叶而和鸣；翠叶芳花，周数里而斗（陡)阁 。……于时地卷如绵，石同尘碎，枝条迸散他方，茎干莫知所在。[●]

● 《敦煌变文集》上集，页387～388。

壁画中的题记与之有异，比这段变文更为华美：

其树乃根凿黄泉，枝梢碧……万丈，耸干千寻，弊日忏云，掩乾坤□□扶……齐迷日月于行踪。外道踊跃并言神异。其风乃出天地之外，满宇宙之中，偃立移山，倾河倒海，大鹏退翼，鲸鲵突流，地□如绵，石同尘碎。大树千刃，摄拉须臾；巨木万寻，摧[残]倏忽。于是花飞弃散，根拔枝摧。

有时，不同版本"降魔"变文中的段落被抄在同一幅壁画中。例如在第9窟中，舍利弗变出的金刚被描写了两次，其中一处题记与现存的变文相同（括号中的文字在画面中已被毁，此据变文补加）：

其金刚乃头圆像天，天圆只堪为盖；足方万里，大地才足为钻。眉（郁翠如）青山（之两崇，口嘤嘤犹江海之广阔，）手执宝杵，杵上（火焰冲天。一）拟邪山，登时粉碎。[●]

● 《敦煌变文集》上集，页382～383。

第二段题记被切割，可大致识读如下：

其金刚乃眉高额……方……蜂腰席膊，臂……眼似铜铃，□五岳峰摧，□□□倾动，执金刚杵，□□似形□庄严，扬眉振目，执杵拟山化为尘。

与此相似，这幅壁画中关于劳度叉属下二鬼的题记与现存的敦煌变文也不相同。看来当时的画家或书写题记者拥有不止一种"降魔"变文的版本，可以从两种版本中选取有关文字。

以上调查中反映出的第四点是，不论是从现存还是已佚变文版本，第9窟中抄录的"节录"最多。该窟壁画是这一组"降魔"变

相中最早的一幅。在这幅画中，所有出自变文的图像都题写有“节录”的变文，只有那些变文不包括情节的题记是简短的“索引”。几座五代的洞窟，包括149、48和25窟，延续了这一书写题记的方法。但是在这些晚期的洞窟中，所有关于斗法的事件，不论是否出自变文，都以“索引”的形式来说明。题记简化的趋势在宋代达到顶点，宋代55（约962年）和454（974—980年）两窟壁画的所有题记都属于典型的“索引”。不同原因可能导致这一转变。很有可能当人们熟悉这些绘画的内容后，就没有必要写上长篇的题记了。然而也有可能人们的兴趣已渐渐转移到绘画的形象上，当新发明的情节逐渐充斥画面，也就很难从变文中找到对应的题记了。

“索　引”

所谓“索引”是指写在特定的壁画情节旁的简短题记，其标准格式是“某某事发生时”。程毅中和梅维恒认为“时”是一种“叙事记号”，用来“表示画面所描绘的是整个叙事过程中的一个情节”。[●] 但必须指出，敦煌壁画和题记中的“时”也并不总是具有这种含义。例如敦煌石室所出画幡上供养人旁写有供养人持花或焚香供佛时。[●] 这些单体的肖像并不构成任何叙事过程。

如上所述，在第9窟壁画中，“索引”只说明那些不见于变文的情节。这些题记的句型简单，措辞灵活，说明它们并不是出自定型的文献，而这又进一步说明其所“索引”的壁画情节很可能是画家们的发明。这一认识引导我们进而探索这些新片段与原故事之间的关系，以及创作这些新片段的动因何在。为了说明这些问题，我首先将重点放在早期的第9窟（约890年）壁画，然后再讨论一下“索引”式题记占绝对优势的晚期壁画。

“索引”与第9窟壁画中的新情节：

第一部分：须达起精舍

无“索引”（因此也没有新的情节）增入。

● 程毅中：《关于变文的几点探索》，页388；Mair, *T'ang Transformation Texts*, p. 81.

● Waley, *A Catalogue of Paintings from Dunhuang by Sir Aurel Stein*, p. 25.

第二部分：舍利弗与劳度叉斗法

(A) 斗法

(1) 仙□助外道变化……时。

(2) 二大菩萨观舍□□降伏外道时。

(3) 外道化火看（着）□。

(B) 大风攻击外道

(4) 外道被风吹……时。

(5) 外道被风吹遮面时。

(6) 外道击金鼓，风吹皮□破倒时。

(7) 被风吹外道帐幕□侧慌怖慌急挽索打拴时。

(8) 风吹幄帐绳断，外道却欲击索时。

(9) 外道绳断……

(10) 风吹幄帐杆折，外道欲檤勑时，又被风吹眼磣慌遑强指㧞诵咒。

第三部分：外道投降并皈依佛门

(11) 舍利弗腾空洒慧水入劳度叉顶觉悟降伏时。

(12) 赤眼降伏跪膝咨□时。

(13) 外道初出□……时，……外道……时。

(14) 外道初出家……□水灌顶时。

(15) □外道剃发。

(16) 外道初出家不解礼拜时。

(17) 外道出家已净水……

(18) 诸外道出家者看舍利弗神变惊愕时。

这幅壁画的画家在原故事的第一部分没有增加新的内容，在六次斗法的过程中加入的内容也很少。新加的成分主要涉及外道与风搏斗以及外道皈依佛门的主题。因此所有新加的内容都位于画面的中央，而不在其边缘部分，并且我们已注意到，在画面中央这两个主题是左右互相平衡的。在对称的画面构图中，这两个主题已成为叙事核心，新的形象及其题记都是围绕这两个核心来创作的。一个直接的结果是，对这个故事的叙述不再由两个传统

的部分组成，而是由三四个与画面各部位相应的连结松散的部分构成。

第9窟壁画的基本结构在后来画家的笔下变得更为复杂。在以后一个世纪中，数量激增的题记（相关的新图像也大量增加）显示了这一绘画性叙事系统的发展情况。这些题记不仅对于图像学的研究意义很大，而且其简洁的文学形式和不断变化的内容也为我们研究通俗文学与通俗艺术题材的发展提供了宝贵的资料。

因为所有这些解释图像的题记都是根据画像空间的划分来设计的，将这些段落连成一种严密的文学叙事过程不但极为困难而且会产生误导。因此我的做法是根据它们的情节关系和在画面中的位置，将这些题记进行分组。

敦煌“降魔变”壁画中新情节的“索引”（9世纪70年代—10世纪70年代）●

● 有时不同洞窟中的题记文字上略有不同，但内容相同；为了节省篇幅，在此只录一条题记，同时注明该题记和相同题记所处的洞窟号。

第一部分：须达为精舍选址

故事的这一部分情节总是画在画面的底部，大致说来，沿着画面左边缘从左至右依次展开。这一部分没有新的情节，所有的题记都抄录或总结有关变文中段落，画家们显然没有兴趣来发展这一部分的故事。

第二部分：舍利弗和劳度叉准备斗法

须达许诺国王让舍利弗和劳度叉斗法，却又一时找不到舍利弗了，实际上，舍利弗去了耆舍堀山请求佛的帮助。这些情节画在左边。只有两条题记不是出自变文，其中第二条是由于写题记的人错误地理解画面而写成的，他将舍利弗与佛家诸神乘云降于地解释为乘云升天。

（1）须达太子启告焚香求见舍利弗时。（55、454）

（2）尔时舍利弗以龙天八部四大天王于耆舍堀山赴会时。（55）

第三部分：劳度叉与舍利弗斗法

在壁画的中心部分，“对立的人物”持续增加，越来越多的神灵加入到双方的阵营中。其他的形象和题记使传统的情节更为丰富。例如我们看到在劳度叉的山中“圣神对碁”，而当山被摧毁后，

"外道惶怖藏隐"。又如一些题记描述了新发明的斗法场面。实际上，在这些壁画中魔幻斗法一般包括九到十个场面，而不是六个。我们无法从文献中一一找到这些新增加内容的出处，但看起来艺术家们有时回到了旧的《贤愚经》故事上，例如，在98窟中，壁画题记和《贤愚经》一样，舍利弗与劳度叉"自化"为各种动物和超自然的神灵，而变文则说是二者"化出"这些神怪。

（A）"对立的形象"

（1）外道试法击金鼓奏王时。(25)

（2）舍利弗共外道闻圣击金钟□。(25)

（3）仙□助外道变化……时。(9，25？)

（4）四果圣人助舍利弗。(25)

（5）文殊普贤助舍利弗时。(25)

（6）天女观看会时。(454)

（7）外道天女降伏舍利弗时。(55)

（8）外道诸女严丽庄饰拟典惑舍利弗时。(98)

（9）外道女欲生幻惑舍…… (98)

（B）六次斗法

（1）舍利弗身化作金刚杵，山碎如微尘时。(98)

（2）其山金□高度卌由旬时。(98)

（3）外道忽于中里化一山……何戏中内圣神对碁大众皆□嗟叹，□刚手持降魔之杵…… (454)

（4）山既碎坏外道惶怖藏隐时。(98)

（5）舍利弗化作师子食噉大牛。(98)

（6）水牛与师子对，诸孔流血欲死时。(146)

（7）劳度叉变身作莲花时，舍利弗变大象踏池坏时。(98)

（8）劳度叉变为龙□，舍利弗…… (98)

（9）舍利弗化作金翅鸟吃龙时。(98)

（10）劳度叉忽于众里化出大江中，现毒龙形威异；舍利弗忽现金翅鸟王，啄其毒尤□□而死。(454)

（11）劳度叉忽于众里化出两个黄头鬼……毗沙门天王而自至，手托塔□起。(454)

(12) 外道火神将火烧舍利弗时。(85、98)

(13) 外道火神……烧，急走时。(9)

(14) □□劳度叉作大树问我舍利弗……其根深浅时。(98, 146, 55)

(15) 舍利弗答叶数讫，化□大蛇扶树时。(98, 55, 146)

(16) 外道中里化出一树，蓊郁婆娑；舍利弗化出一蛇，缠树拔出，兼使风吹枝叶天遣时。(454)

(C) 新增加的斗法场面

(1) 外道壮士口称撼动山川，舍利弗头巾拽不展时。(146, 55)

(2) 外道有拔山之力，不能曳展头巾，故知佛法威能，非……可当敌。(25)

(3) 舍利弗与巾付劳度叉，力拗不屈时。(454, 85, 98)

(4) 或现经坛放火试验。(25)

(5) 外道典籍置于坛场，以使功严；舍利弗忽现猛炎焚烧，无有遗余。(454)

(6) 天女助舍利弗咒火发炎时。(55)

(7) 外道尽力救经不得，乏困时。(55)

(8) 外道力尽之困睡眠时。(98)

(9) 二外道救火漂落于海时。(98, 146)

(10) 外道仙人咒此方梁或上或下；舍利弗止此方梁，令遣空不动时。(98, 85, 72, 146)

第四部分：大风袭击外道

风神画在壁画的左下角(“对立的”外道风神加在右下角)。劳度叉周围的一大群外道受到狂风的猛烈袭击。第9窟壁画在程式化地表现这些内容的同时，又增加了更为丰富的形象，其题记对这些形象进行了解释。

(1) 风神瞋怒，放风吹劳度叉时。(98)

(2) 地神涌出助□吹外道时。(85, 98)

(3) 外道置风袋尽无风气，口吹时。(146)

(4) 外道风神无风□助风时。(25, 454)

(5) 外道风神解袋放风，风道□□不行时。(454)

(6) 外道被风吹急诵咒止风时。(85，98)

(7) 外道大树婆娑，风吹枝叶不残时。(72)

(8) 外道被风吹……时。(9，454)

(9) 外道被风击急，奄头藏隐时。(146，55，454，9)

(10) 外道被风吹遮面时。(9，98，454)

(11) 外道被风吹急，□手遮面回时。(146)

(12) 外道被风吹急，遮面愁坐时。(98)

(13) ……被风吹用急，惟愣…… (98)

(14) 外道被风吹急，止（ ?）风时。(146)

(15) 外道（或外道天女）被风吹急，政（正）立不得，却回时。(146，55)

(16) 外道天女风吹得急，政（ ?）立不稳时。(55)

(17) 外道风吹得急，相倚伏□时。(55)

(18) 外道□□□急，相抱时。(55)

(19) 外道欲击□□，风吹倒时。(55)

(20) 外道击金鼓，风吹皮□破倒时。(9，146，72)

(21) 外道得胜，声金鼓而点上字，杖槌未至面，十字裂，不能发声时。(454)

(22) 被风吹外道帐幕□侧慌怖慌急挽索打拴时。(9，55，146，454)

(23) 风吹幄帐绳断外道却欲击索时。(9，98，454)

(24) 风吹劳度叉帐欲倒，(外) 道挽绳断，仆煞欲死时。(146)

(25) 风吹幄帐竿折…… (25)

(26) 外道风吹眼膨愁忧时。(98)

(27) 外道被风吹眼膨，遣人□膨时。(72，85)

(28) 外道得急，以梯扶宝帐时。(25，454，98)

(29) 外道忙怕竭力扶梯相正时。(146)

(30) 外道美女数十人拟惑，舍利弗遥知，令诸美女被风吹急，羞耻遮面却回时。(146，98)

第五部分：外道投降并皈依佛门

故事的这一部分绘于舍利弗的莲花座旁，其内容几乎全部不见

于变文中。我们在此所发现的情况是，随着新的形象的增加，题记逐渐组成连续的叙事结构。一个值得注意的新增人物是外道尼楗子（题记作“乾尼子”），他第一个投降，并把战败的劳度叉带到舍利弗面前。

（1）外道劳度叉□□退去时。（146）

（2）四僧□舍利弗降伏劳度叉时。（85）

（3）二菩萨看舍利弗降诸外道时。（146，9，72，98，55）

（4）四果圣僧证舍利弗降伏劳度叉。（55）

（5）舍利弗击钟振天地，摧诸外道时。（55，146）

（6）舍利弗共外道问圣得胜，击钟□方。（98）

（7）佛家得胜，鸣金钟而下金筹，以杵一击，声振三千大千世界。（454）

（8）波斯匿王咨告劳度（叉）投求舍利弗时。（55）

（9）外道乾尼子投舍利弗时。（55）

（10）外道乾尼子□劳度叉见（或降伏）舍利弗时。（55，85，98，25？ 454？）

（11）劳度叉德道归降舍利弗时。（98）

（12）劳度叉初归降……（98）

（13）外道徒侣舍邪归正，求出家时。（454）

（14）外道舍邪归正，参□僧时。（454）

（15）外道舍邪归正，被风吹手遮面时。（454）

（16）外道引天仙送花，供养舍利弗。（454）

（17）外道党徒礼舍利弗时。（454）

（18）外道□出家皈依……（25）

（19）外道初出家，不解礼拜时。（9，85，25，55）

（20）外道初出家，不解□□，诸外道大笑时。（98）

（21）外道悟法饮慧水时。（98）

（22）外道初出家……□水灌顶时。（9，98，55，454）

（23）劳度叉……舍利弗洗□出家时。（454，146，85）

（24）外道降伏，洗发出家时。（98，55）

（25）□外道……剃发。（9，85，72，25，55，454）

（26）外道□□出家，剃（ ？ ）发思惟时。（72，98）

(27) 外道得出家，剃发竞，再已剃鬓时。(146，454)

(28) 外道劳度叉剃鬓发已，洗头之时。(146)

(29) 外道出家，□□齿漱口时。(98，454)

(30) 外道出度，羞惭徒伴，与手遮面时。(454，85？)

第六部分：舍利弗的神变

这一段故事的图像和题记通常出现在壁画上部边缘部分。有趣的是，同样的形象在不同的窟中有不同的解释。

(1) 舍利弗降伏劳度叉已身放五色光。(454)

(2) 舍……相光明辉三十三天。(98)

(3) 舍利弗惑于水上，足履火时。(98)

(4) 舍利弗经行大海，头上出水，足下出火。(454)

(5) 舍利弗履水，高于顶四十由旬时。(98)

(6) 舍利弗游历十方，头上出水。(146，72)

(7) 舍利弗神力令小，上至炎摩天时。(98)

(8) 舍利弗……空界高七多罗树……礼兼檤一道乘云迎佛。(454)

(9) 二大菩萨观身变时。(454)

(10) 四果圣僧观舍利弗现神变时。(454)

(11) 波斯匿王舍利弗以外劳度叉现神变时。(55)

(12) 外道仙人看舍利弗焚火上天。(146，98)

(13) 舍利弗从空中将慧水灌顶时。(72，454)

(14) 舍利弗游历十方，舍慧水伏外道时。(55)

正如上文所论，这些发现支持了我关于绘画叙事形成过程的假说。大多数题记出现在壁画的中部，这也正是绘画所要表现的主要部分。这些新创造的题记用来联系画面各个区块中分散的场景，反映了画家对形象的解读。因为每一个画家都在不断地重复表现这些形象，所以这些壁画没有画家的署名。题记的多元化意味着画家可以随意解释形象，并把它们转换成书写的文字，反过来，这些文字又成了新版降魔故事的基础。尽管我们不知道这些版本在唐宋以后是否还存世，但是有资料能够说明降魔壁画对于中国文学的影响。

这些壁画中的题记首先被抄录在卷子上。大英图书馆收藏的一份卷子（S.4257）中有这样一段：[1]

风吹幄帐绳断，外道却欲系时。风吹幄帐欲倒，外道将梯拟时。

外道诸女严丽装饰，拟共惑舍利弗时。

六外道劳度叉共舍利弗斗神力时。

风吹幄帐竿折，外道却欲正时。

外道仙人咒此方梁，或上或下，舍利弗正此方梁令遣空中不动时。

外道被风急吹，幄幔遮郭时。

外道被火烧急走去时。

外道被风吹急遮面愁坐时。

外道欲击论鼓皮破风吹倒时。

舍利弗灌恚水入劳度叉顶。

这里显然没有抄录壁画中的所有题记。但是，因为它以舍利弗战胜劳度叉结尾，所以这些事件已被排列成叙事的顺序。此外，抄录者从画面十分靠右的位置开始，逐渐向左抄。可见，他是以阅读传统的文字的方式来读这幅画的，同时，正如有些学者所认为的，这一情况也排除了这个卷子为画家作画指南的可能性。[2]

这些抄录下来的题记脱离了原来的画面而独立存在。很可能通过这样的卷子，壁画中丰富了的降魔故事成为以后文学创作的资源。学者们已指出一些唐代到明代的文学作品很明显受到了“降魔”故事的影响；[3] 其中之一是冯梦龙的短篇小说《张道陵七试赵升》。[4] 在这里，佛门的舍利弗被一位道家的大师替换。不过，下面所引的一段中对张道陵与众鬼相斗的描写与壁画中描绘的降魔故事显然有密切的因缘。

众鬼又持火千余炬来，欲行烧害。真人把袖一拂，其火既返烧众鬼。……鬼帅不服，次日复会六大魔王，率鬼兵百万，安营下寨，来攻真人。真人欲服其心，乃谓曰：“试与尔各尽法力，观其胜负。”六魔应诺。真人乃命王长积薪放火，火势正猛。真人投身入火，火中忽生青莲花，托真人两足而出。六魔笑曰：“有何难哉！”把手分开火

[1] 最近李永宁、蔡伟堂和白化文抄录了这段文字。李永宁、蔡伟堂：《〈敦煌变文〉与敦煌壁画中的“劳度叉斗圣变”》，页190～191；白化文：《变文和榜题》，周绍良编：《敦煌语言文学研究》，页146～147，北京，北京大学出版社，1988年。在同一篇文章中，白化文讨论了北京图书馆（京：洪62）和大英图书馆（S.2702）收藏的另外两卷，这两卷分别抄录了本生绘画《天帝劫阿修罗女》故事（S.2702）中的题记。

[2] 饶宗颐认为一套敦煌白画（P.Tib.1293）是画家画降魔变壁画的草稿：（如画稿所见）画家首先将各种形象组织成一些小的单位，然后将他们拼成一幅大画面（Jao Tsong-yi，2：71）。画稿并没有遵循S.4257卷子题记的顺序。

[3] 这些作品包括《广弘明集》中的《汉显宗开佛化法本内传》和《叙齐高祖度道法事》，以及敦煌发现的《唐末禅宗杂记附法事》（京：咸29，北京图书馆藏）。见李永宁、蔡伟堂《〈敦煌变文〉与敦煌壁画中的“劳度叉斗圣变”》，页195，注8。

[4] 冯梦龙：《古今小说》上卷，页187～201，北京，人民文学出版社，1958年。李永宁、蔡伟堂首先指出冯梦龙的小说与降魔故事的联系，见李永宁、蔡伟堂《〈敦煌变文〉与敦煌壁画中的“劳度叉斗圣变”》，页185～186。

头，拟身便跳。两个魔王先跳下火的，须眉皆烧坏了，负痛奔回。那四个魔王更不敢动掸。真人又投身入水，即乘黄龙而出，衣服毫不濡湿。六魔又笑道："火其实利害，这水打甚紧？"扑通的一声，六魔齐跳入水，在水中连翻几个筋斗。忙忙爬起，已自吃了一肚子淡水。真人复以身投石，石忽开裂，真人从后而出。六魔又笑道："论我等气力，便是山也穿得过，况于石乎？"硬挺着肩胛捱进石去。真人诵咒一遍，六个魔王半身陷入石中，展动不得，哀号欲绝。其时八部鬼帅大怒，化为八只吊睛老虎，张牙舞爪，来攫真人。真人摇身一变，变成狮子逐之。鬼帅再变八条大龙，欲擒狮子。真人又变成大鹏金翅鸟，张开巨喙，欲啄龙睛。[●]

● 冯梦龙：《古今小说》上卷，页191～192。

正如在敦煌降魔壁画及其题记所见，此处我们也可见到反复出现的各种魔法和"变"，如狮子、龙、金翅鸟以及鬼怪欲烧真人却引火烧身的情节。这最后一个情节的相合特别值得我们注意，因为它并不见于变文，只出现在壁画中。我前面提到，《贤愚经》曾简单描写过与毗沙门天王斗法时，劳度叉手下的外道发现自己被火包围而投降。但是晚期的降魔壁画中不仅有外道被火击败，而且增加了外道的火神。在第9、85和98窟中有这样的题记："外道火神将火烧舍利弗时～"，"外道火神……烧……急走时"。前者还被S.4257卷子抄录。

冯梦龙小说中的另一些情节同样可以追溯到敦煌壁画。壁画中的一个场景描绘了外道仙人住在一座石山中，另一场景刻画了外道在海中挣扎。冯梦龙写六魔陷入石和水中，或许并非他的首创。冯梦龙的故事中还有真人惩罚十二魔女的情节，[●] 其原型可能来自敦煌壁画中的舍利弗降服"外道天女"。冯梦龙的斗法故事以大风的情节结束："须臾之间，只见风伯招风，雨师降雨，雷公兴雷，电母闪电，天神将兵各持刃兵，一时齐集，杀得群鬼形消影绝。真人方才收了法力，谓王长曰：'蜀人今始得安寝矣。'"[●] 我们已经知道，在敦煌壁画中也正是一阵旋风最后摧毁了外道的幄帐，使佛家赢得胜利。

● 冯梦龙：《古今小说》上卷，页199～200。

● 冯梦龙：《古今小说》上卷，页192～193。

（郑岩　译）

18

敦煌172窟《观无量寿经变》及其宗教、礼仪和美术的关系

（1992年）

一

中国艺术研究者对敦煌172窟都很熟悉，窟内的绘画场景经常被用来当成唐代（618—907年）出现新的山水画风格的例证。然而这些场景是从两幅不同寻常的、看起来相同的壁画中选取出来的（图18-1、18-2）。覆盖窟内侧壁的这两幅壁画互相映照，有如一对“镜像”。二者都绘制于8世纪中期莫高窟艺术的鼎盛时期，也都形象地表现了《观无量寿经》的内容。对这两幅绘画的分析可以帮助我们理解盛唐时期（705—781年）艺术和艺术评论领域的一些重要发展。

两幅绘画说明了当时对无量寿佛的广泛信仰和与之相关的宗教仪规实践。其构图也反映了唐代的一种流行绘画程式及所要求的特殊观赏方法。然而，它们不同的绘画方法也显示出当时绘画风格和绘画流派的“竞争”，这种竞争标志着中国艺术发展中的一个新阶段，在同时期艺术史著述中也多有反映。

典型的《观无量寿经变》的图像学特征已经被学者深入探讨过。正如这两幅壁画中所表现的那样，西方极乐世界的主尊阿弥陀佛居于一组富丽堂皇的建筑群中央，观世音、大势至菩萨居于两侧，周围分布着身材较小的众神。三尊高踞于莲池上方的平台上，前面是三个较小的互相连接的平台。美丽的伎乐天在中央平台上载歌载舞，其他两组平台支撑着其他佛和胁侍菩萨。天池中的莲花化生象征着灵魂在天堂中的再生。

这一构图的两旁是竖条画幅，犹如界框夹辅着中心图像。一边



图18-1 敦煌盛唐172窟南壁壁画

画幅用叙事的手法自下而上地表现邪恶的国王阿阇世的故事。阿阇世逮捕了他的父亲频婆娑罗王，将他禁闭于重兵把守的城门内，企图将老人饿死。王后韦提希想方设法为国王运送食物，但她的行为被阿阇世发现了。盛怒之下阿阇世想杀死自己的母亲，幸而被一位机智的大臣劝止。韦提希在她所被监禁的深宫中向苦难大众的救主释迦牟尼祈请。故事情节在画面的另一侧继续，但这里的主要人物由凶恶的王子变为贤良的王后。图画从上到下表现了她精神修炼的各个阶段，而不再是一系列戏剧性的历史事件。根据



释迦牟尼教示的“十六观”，韦提希沉思冥想夕阳、流淌的河水及西方极乐世界的种种场景。在这一过程中逐渐发现了佛国的光辉，直到阿弥陀佛和其他的所有佛国金色神祇出现在她的眼前。

敦煌172 窟壁画的这种“三分构图”代表了唐代出现的一种新的绘画方式，将具有不同宗教含义的三种绘画模式融为一体。居于中心的尊像是宗教礼拜的主体，一旁的历史故事绘画阐释经文，另一旁所绘的王后韦提希的“十六观”则可作为“观想”礼仪的视觉向导。尊像与两旁场景的艺术表现有着明显的差异，运用不同的视觉逻辑以服务于不同的宗教功能。中间画幅采用单幅结构，以阿弥陀佛为中心对称布局，强烈的视觉聚焦效果不仅由佛的正面姿势、不同寻常的尺度和庄严的宝相所造成，而且通过建筑的设置得到加强。这些建筑界画采用了中国传统绘画中较少使用的近于“焦点透视”的手法，引导观众将目光集中朝向主尊。但是这一构图与两旁竖幅最大的不同还在于它们与观众的关系。两侧场景采用叙事性场面描绘系列事件，因此属于“自含”（self-contained）的画面——每一幅场景的意义通过画面自身实现。它们的观众是目击者，而不是事件的参与者。但是在中央的构图中，阿弥陀佛作为整幅经变画中惟一正面形象出现，他直视着画框之外的前方，全然不理会周围熙熙攘攘的人群。因此，这个佛像的意义就不仅仅存在于图画之中，还有赖于画面之外的观众和崇拜者的存在而实现。这样一种构图不再是“自含”式的，其设计的基本

前提是偶像与崇拜者之间的直接联系。

集这三个部分为一体，每幅阿弥陀佛壁画不是机械地和静止地图解阿弥陀经的经文，而是积极地去进行阐释，通过建立一个特殊的阅读程序帮助信仰者去理解这部佛经的宗教含义。根据舜昌（1255—1335年）对著名的《当麻曼荼罗》（西方净土的一种图解，现藏于日本奈良）的解释，阿瑟·韦利（Arthur Waley）认为这两幅《观无量寿经变》中的阿阇世故事壁画是按照善导（613—681年）对经文的注疏绘制的。[1] 据说善导绘制了三百幅阿弥陀画，将阿阇世的罪恶作为“逆缘”的最显著的例子，最终导致了善的结局。（根据这个理论，如果频婆娑罗没有杀死仙人，仙人也就不会托生为阿阇世，阿阇世就不会囚禁他的父亲。而如果他没有囚禁他的父亲，他的母亲也就不会去监狱里去探望他的父亲……如此等等，最终结果是阿阇世的罪行导致了王后求助于佛，从而接受了“十六观”，得以进入乐土。）所以，阿阇世的故事既解释了人类错误行为的根源，也指明了希望所在——如果人们能遵从第二部分场景中所描绘的韦提希王后的榜样的话，罪孽也就能导致善果。这一系列的因缘因此导向中心画面，其所表现的是韦提希或任何虔诚的信仰者“观想”的结果——目睹阿弥陀和他的净土。这一从“观想”到阿弥陀天国的连续，由于韦提希最终观想天国而得以实现：这一“观想”场面并不是在边景中描绘的，而是在中央构图的乐土中表现。这里，各式各样的莲花化生象征性地表现了再生的过程——最初闭合，然后

[1] Arthur Waley, *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*, British Museum, London, 1931, p. XXI.



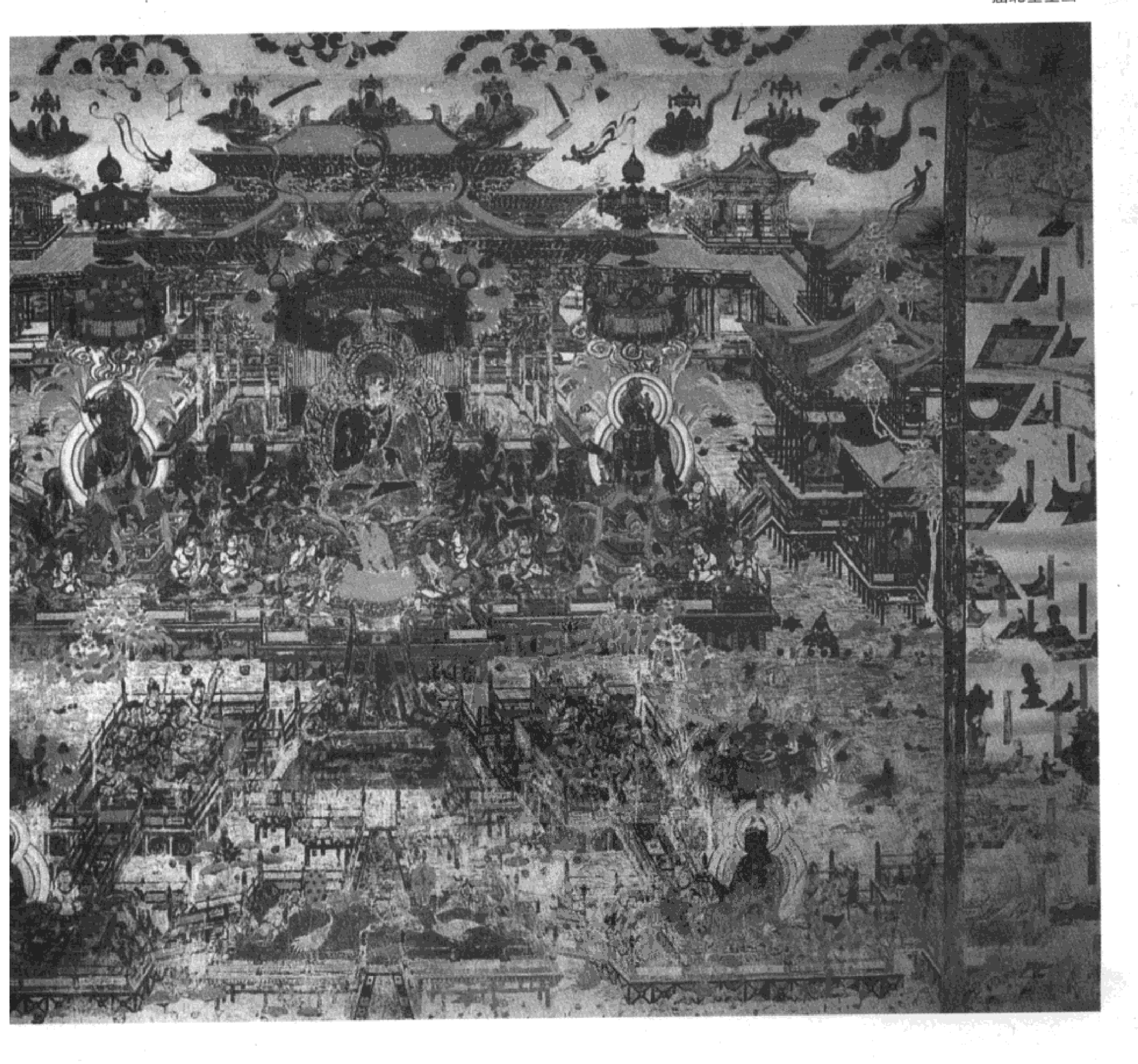
半开，最终在炫目的光芒中盛开。[2]

7世纪出现的善导的注疏预告了8世纪敦煌艺术中的一个主要变化：早期的《西方净土变》壁画由单一的尊像场景（iconic scene）构成，此时则逐渐被两旁带有注释性边景的《无量寿经变》所代替。这个变化反映了唐代佛教的一个基本现象——无论是善导的注疏还是绘画都与当时两种越来越流行的礼仪和礼仪文学有密切关系：讲经和观想。

敦煌不仅保存有大量的艺术品，著名的藏经洞也提供了许多与艺术和口头表演相关的文献。艺术、文学与表演之间的关系因而成

[2] Arthur Waley, *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*, pp. XXI–XII; Alexander C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, Ascona, Artibus Asiae supplement XIX, 1959, pp. 145–146.

图18-2 敦煌盛唐172窟北壁壁画



为敦煌学研究中特别引人入胜的一个题目。在以往的这类研究中，大多数讨论集中于绘画和变文（一种讲故事的底稿）的关系。但我以为，在敦煌艺术、敦煌文学与敦煌佛教仪规之间还存在一个更为重要的联系，那就是丰富的经变画与讲经之间的关系。

变文是世俗作品，讲经则是佛教法师为僧人和俗人提供的一种宗教服务。变文很少在唐代文献中提到，但众多关于讲经的记载则证明了这种宗教活动在当时的普遍流行。讲经受到皇室的支持和大众的欢迎：不止一位唐代诗人提及这种宗教活动，如姚合写道：每当市镇中举行讲经，酒店和市场为之一空，所有的渔船也都从附近的湖中消失了。尽管一些文人攻击俗讲粗俗，如8世纪的作家赵璘说："不逞之徒转相鼓扇扶树，愚夫冶妇乐闻其（文溆法师）说，听者填咽寺舍，瞻礼崇奉，呼为和尚，教坊效其声调。"但这种批评恰恰反映了所批评对象的宗教吸引力。[1]

讲经的流行与经变画的盛行互为表里、相辅相成。经变画在唐代艺术史籍中有丰富的记载，也几乎在每一座敦煌唐代洞窟中都有保存。讲经和经变的目的都在于向社会各阶层人士广泛传播佛教，两者也都立足于佛教教育应当适应不同类型听众这一原理。关于这一点，甚至在唐代以前慧皎（497–554年）已经提出在宣传佛教教义时，"（若为出家五众，则）需切语无常，苦陈忏悔。若为君王长者，则需兼引俗典，绮综成辞。若为悠悠凡庶，则需指事造形，直谈闻见。若为山民野处，则需近局言辞，陈斥罪目。"[2] 不论是讲经还是经变画都广泛应用暗喻、成辞、熟悉的事件和具体的形象。二者既是阐释性的也是仪礼性的——不论是画家还是宣讲者，在解释经文时，都试图鼓励观众去直接礼敬佛陀。

讲经程式可以通过以下几种基础文献加以重构，其中包括839年日本僧人圆仁参加讲经后的记录、[3] 元照（1084–1116年）写的关于怎样宣讲维摩诘经与温室经的敦煌写本《讲经十法》以及若干种敦煌藏经洞中发现的讲经写本。根据这些文献，我们可以知道讲经仪式由一位法师和一位都讲主持，分为三个主要阶段。在序幕阶段要礼敬佛和三宝，并咏唱梵呗。在念"押座文"后（经常以"能者虔诚和掌着，经题名字唱将来"这样的句子结束），仪式进入第二也是最主要的部分，首先读经文标题，对此做出解释，然后都讲

[1] 有关讲经的文献见向达《唐代俗讲考》，重印于周绍良、白化文编：《敦煌变文论文集》卷一，页41～69，上海，上海古籍出版社，1982年。

[2] 《大正藏》2059，卷50，页417。

[3] E. O. Reischauer 英译本*Ennin's Diary: The Record of a Pilgrimage to China in Search of the Law*, New York, 1955, pp.154–155, 298–299.

分段念诵经文，法师通过人们所熟悉的事情进行类比，或用寓言的方式向听众解释其含义。在仪式的最后结尾部分，与会者齐诵祝愿文，共同发愿以此功德推及他人以造福众生。

整个讲经过程为不断重复的对佛和菩萨的祈祷所打断，法师也不断地引导观众去礼敬神明。例如敦煌讲经文特别标明会众在仪式的每一个阶段之后应祈请佛陀。在《阿弥陀讲经文》的一个版本中，拜佛和菩萨的插语反复出现，暗示都讲引导听众祈祷神明的时刻。其他如唱偈和发愿等宗教仪规进一步揭示出讲经的宗教崇拜功能，并因此把这种仪式与经变画联系起来。

二

众所周知，大乘佛教本质上是一种宗教信仰，尤其强调藉助佛陀的力量来佑护信徒。讲经和经变画都源于同样的信仰，也具有许多共同的宗教特点。他们之间的主要不同在于所运用的语言。在172窟两幅《观无量寿经变》壁画和讲经之间，在佛像和观念名号之间，在绘画及文字的类比与寓言之间，在十六观的绘画和信徒的发愿与观想之间，都存在有结构上的平行。

在讲经中应用经变和其他视觉辅助手段是完全可能的，《仁王经》中提到在讲此经时，需要“严饰道场，置百佛像、百菩萨像、百狮子座”[4]。765年根据唐代宗的要求所举办的一次讲经就是依照这样的规定进行的。[5] 其后75年，圆仁访问了长安，在七座最重要的寺院中聆听了讲经。张彦远《历代名画记》及其他唐代文献记载所有这些寺院中都绘制有重要的经变画。这些经变题材有时与该寺院的讲经一致。例如董萼（8世纪早期）曾于宣讲《涅槃经》的长安菩提寺画佛传故事。[6] 但更根本的是，经变画和讲经都希望通过陈设经像和宣讲故事来引起信仰者的情感反应。按照段成式的说法，吴道子在景公寺的经变画“笔力劲怒，变状阴怪，睹之不觉毛戴”[7]。他的描写不禁使人想起慧皎所说的，讲经必须通过表现所见所闻之事来“陈斥罪目”。

但是我们也不能说所有的经变画都运用于讲经。这不仅仅是因为这种论点需要更多的证据，而且因为许多敦煌洞窟不具备进行讲

[4] 《仁王经·护国品》，《大正藏》246。

[5] 司马光：《资治通鉴》卷223。

[6] W. R. Acker tr. and annot., *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, vol. 1, E. J. Brill, Leiden, 1954, p. 269.

[7] 陈高华编：《隋唐画家史料》，页192，北京，文物出版社，1987年。

经的客观条件。与寺院中木结构的宽敞殿堂不同，这些洞窟开凿在山崖之上，大多数由双室组成，两者之间以狭窄的甬道相连，每一座洞窟前又覆以木结构的窟檐。主要的壁画和塑像（包括172窟中的两幅《无量寿经变》）设在洞窟后室。这里空间狭小、光线昏暗，难以想象讲经能够在这样的地方举行。

虽然讲经和经变在神学基础和引导方法上是并行的，但与经变画，尤其是与阿弥陀壁画直接相关的宗教礼仪并不是讲经，而是观想，这从《观无量寿佛经》的标题中就可以看出。这个佛经代表了"观"（想）类文献的高级发展阶段。这里"观"一词指一种禅定过程，通常以信徒集中意志观想一幅画或者一个雕像开始，修习用"心眼"看到佛和菩萨的真形。许多讲授观想技术的文献可能源于中亚而非印度。虽然这种文献从5世纪中叶就存在于中国，但众多的经变画和讲经疏显示了"观"的实践应广泛流行于唐代。

理解172窟壁画的最佳指导是善导写的《观念阿弥陀佛像海三昧功德法门》，[●] 其中着力宣扬了图绘和观想阿弥陀佛的好处："若有人依观经等画造净土庄严变，日夜观想宝地者，现生念念除灭八十亿劫生死之罪。"观想的过程可以因信仰者的宿业和智慧不同而有长短之别，但这并不影响最终结果，因为所有能目睹佛的真实形象的人最终都能在西方净土中再生。观想的过程需要长时间不懈的努力，按照亚历山大·索珀（Alexander Soper）的话，"这意味着（在想象中）系统地建立视觉形象，每一个形象都要尽可能地完整而精确，从简单到复杂构成一个系列。"[●] 换言之，礼拜者需要通过禅定在幻想中构造出沐浴在佛光中的净土世界及其中的无限神灵和情景。

● 《大正藏》1959。

● Alexander C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, p. 144.

但问题是：如此神妙的形象如何能在172窟壁画或任何人造经变画中加以表现？的确，"表现"一词经常被错误地运用到对这些绘画的讨论之中，因为在神学层面上，一个人工制作的画像是绝对不可能表现真正的佛和净土的——佛和净土只能存在于信徒的心念之中。读善导的著述，我们可以明白这些绘画不被认为是创造性过程的最终结果，而是起到刺激禅定和观想以重现净土世界的功能。善导因此区分了两种不同的"见"：一种是"粗见"，与眼睛和想象力的能力与活动相连，另一种是"心眼"，只有当后者打开后才

能真正认识到净土世界的美妙。这也就是为什么他要求信徒们在一幅绘画或雕像前观想的时候，应该闭上眼睛而仅仅让他的意识活动。他也告诫这些信徒：一旦以心眼看到净土，他们必须对观想到的景象保持秘密。

然而善导的文章也隐藏着一个矛盾，一方面他宣称只有通过“心眼”的观照才能理解净土世界，另一方面这种观照又必须通过具体的形象来刺激，而且制作这些形象的行动本身也可以使人获得解脱。最后的这一动机是许多佛教经典的主题，包括《造佛形象经》、《造立形象佛宝经》和《大乘造像功德经》等。[3] 这些教义肯定极大地鼓励了敦煌洞窟的开凿：那里，七千多条供养者所留下的题记表达了共同的通过修窟造像而获永生的意愿。

[3] 分别为《大正藏》693，694，692。

对于画家和雕塑家而言，这种宗教供奉一定还意味着尽可能完美地创造宗教艺术形象。《大乘造像功德经》宣称一个具有超凡技艺的造像者本身就是天人化身，被唐代评论家褒扬的当时的艺术家主要是绘制了各种风格的经变画画家。但什么是这些评论家衡量高超艺术的标准呢？这种标准是单一的还是多元的？敦煌172窟的两幅《无量寿经变》被论者一致认为是敦煌画的精品，但实际上这两幅画是由不同的作者按照不同的艺术传统或艺术风格创造的。它们不能仅仅被认为是同一主题的或优或劣的表现，我们的课题是通过比较它们的风格去理解画家的不同目的、不同侧重、不同技艺和不同视觉效果。

三

两幅画最突出的差别在于它们不同的视觉效果。南壁壁画柔和明快（见图18-1），北壁壁画庄重深沉（见图18-2），两画不同的色调搭配，以及图像在绘画性（painterly）和线条性（linear）上的差别是导致这一印象的原因。南壁壁画的主色是白和绿，但仔细观察不难发现绿中实际上混有白、黄、棕、蓝诸种色彩，同时也应用了淡蓝和淡紫。这些颜色互相补充，构成一个整体，增加了画面的微妙。反之，北壁壁画具有远为强烈的色调反差，棕黑色的人物和建筑支配着整个画面的中间部分，上面是白色的天空，下面是流水。画家多

图18-3 敦煌盛唐172窟南壁壁画无量寿佛

图18-4 敦煌盛唐172窟北壁壁画无量寿佛

用纯色，调以白色来区分明暗。他的目的不是追求柔和的变化，而是以并置大色块的方法达到更为戏剧性的视觉效果。

两画不同的人物造型风格在描绘无量寿佛时尤为明显（图18-3、18-4）。首先，两个佛像的比例不同：南壁的佛像溜肩，身躯丰满（见图18-3），是盛唐时期流行的中国化的典型式样。北壁的佛像大头，宽肩，细腰，反映出强烈的印度和中亚艺术的影响（见图18-4）。其次，两身佛像的衣饰也不同：一个袒右肩，紧身袈裟使得躯干的线条明显（见图18-4），另一着垂覆双肩式袈裟，宽大的衣袍遮蔽了双肩和身体的绝大部分，垂覆的衣褶是表现的重点（见图18-3）。两幅画更为重要的一个区别是它们之间笔法的不同，南壁的画家偏爱均匀纤细的线条，在确定轮廓的同时，使整个画面富有节奏感；北壁画家则强调体积感，佛和菩萨身体的诸部分圆滑结实，轮廓线条或者被省略，或者隐没在渲染之中。

这种风格上的差异在两幅画中的各种对应形象上——无论是建筑，是阿阇世国王的故事，还是韦提希王后的观想场面——都可以清晰看到（见图18-1、18-2）。但两位画家所描绘的风景最能体现各自不同的风格。图18-5和图18-6表现韦提希在夕阳下沉思，它们的构图是相似的：河流从一块宽阔的平坦地带蜿蜒流过，消失在地平线上；青翠的山崖耸立在一旁，另一旁是沐浴在夕阳里的远山。北壁的画家用突兀的重墨描绘河流，锯齿形的河床占据了画面上醒目的位置（见图18-6）。而南壁画家则把河流作为通篇山水的一个内在部分，以纤细的笔触和远为柔和的色彩来表现。

对我们的研究来说，这两通壁画的并陈和对立有两个含义。一方面，它们的宗教功能和宗教意义是相似的，两者都是为阿弥陀信仰绘制的，是“观想”西方净土的辅助手段。他们是该石窟寺不可分割的组成部分：为了保持洞窟布局的严格对称，两幅画的边景对调方向，以便形成夹辅西壁中心龛的左右“镜像”（图18-7）。但另一方面，不同的用色用笔和不同的整体视觉效果显示出艺术家独立的风格取向。在这种意义上，他们不再是装饰同一石窟的合作者，而是为了表现自己的卓越艺术而在相互竞争。

根据张彦远和朱景玄的记载，唐代佛寺中的壁画通常由多个画家共同完成。这其中不乏深孚众望者，比如王维（699—759年）、

郑虔（8世纪）、毕宏在长安著名的慈恩寺中各绘了一堵壁画。7世纪的艺术家何长寿和刘行臣也共同为洛阳敬爱寺作画。[1] 此外，据说当9—10世纪的艺术家景焕在一座寺庙的山门左壁看到9世纪晚期孙位画的天王像时，他“激发高兴，遂画右壁天王以对之。二艺争锋，一时壮观”[2]。寺庙里的壁画经常是师傅带领他的弟子集体绘制的，但是有的时候一个成就突出的弟子也可以按照自己的画风独立绘制一堵壁画。如卢楞迦是吴道子的学生，但朱景玄说：“卢楞迦（活动于730—760年）善画佛，于庄严寺与吴生（指吴道子）对画神，本别出体，至今人所传道。”[3]

在某些情况下，在一起工作的艺术家试图保守他们各自的技术秘密。例如杨契丹（活动于6世纪晚期）和郑法士在长安光明寺作画时，杨在他的工作区域树立了一座屏风，挡住外界的视线。[4] 另一则逸事涉及义暄和尚，他设重金，奖励给在洛阳广爱寺作画最好的画家。竞赛在两位10世纪早期的艺术家跋异和张图之间进行，但结果顷刻昭现：当跋异仍然在左壁打草稿的时候，张图已迅速地完成了他的作品。[5] 有时，艺术家之间的竞争甚至会发展为地区画

[1] 陈高华编：《隋唐画家史料》，页76、247。

[2] 陈高华编：《隋唐画家史料》，页394。

[3] 陈高华编：《隋唐画家史料》，页227。

[4] 陈高华编：《隋唐画家史料》，页25。

[5] 陈高华编：《隋唐画家史料》，页411。

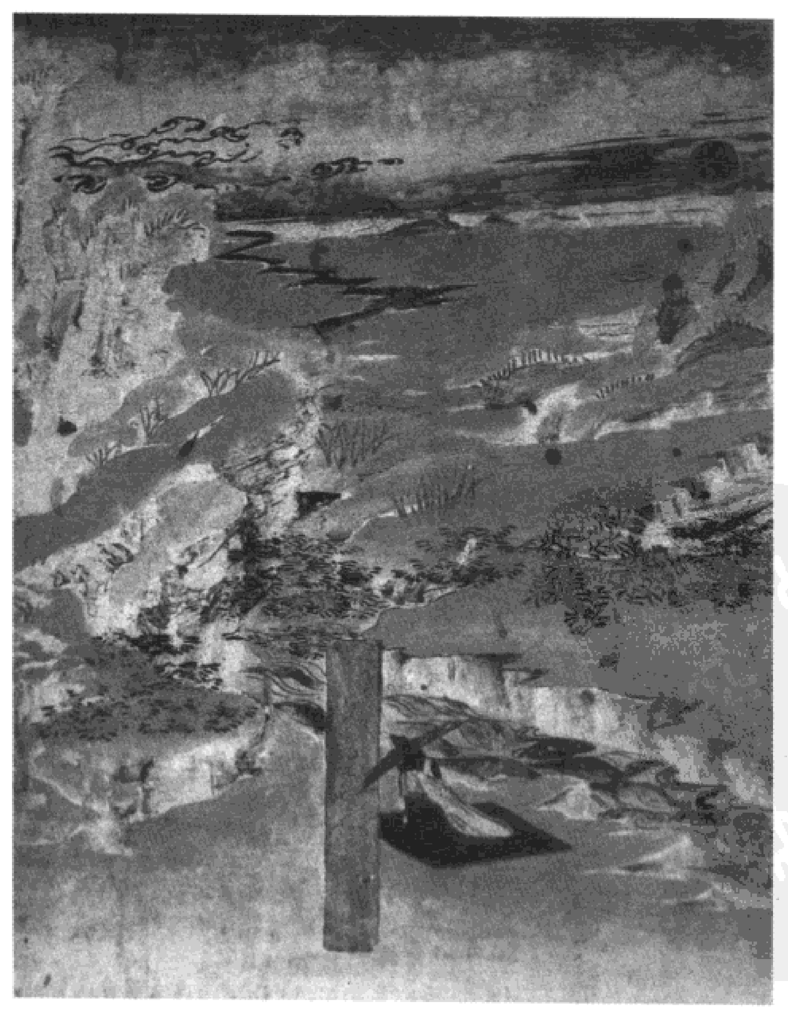
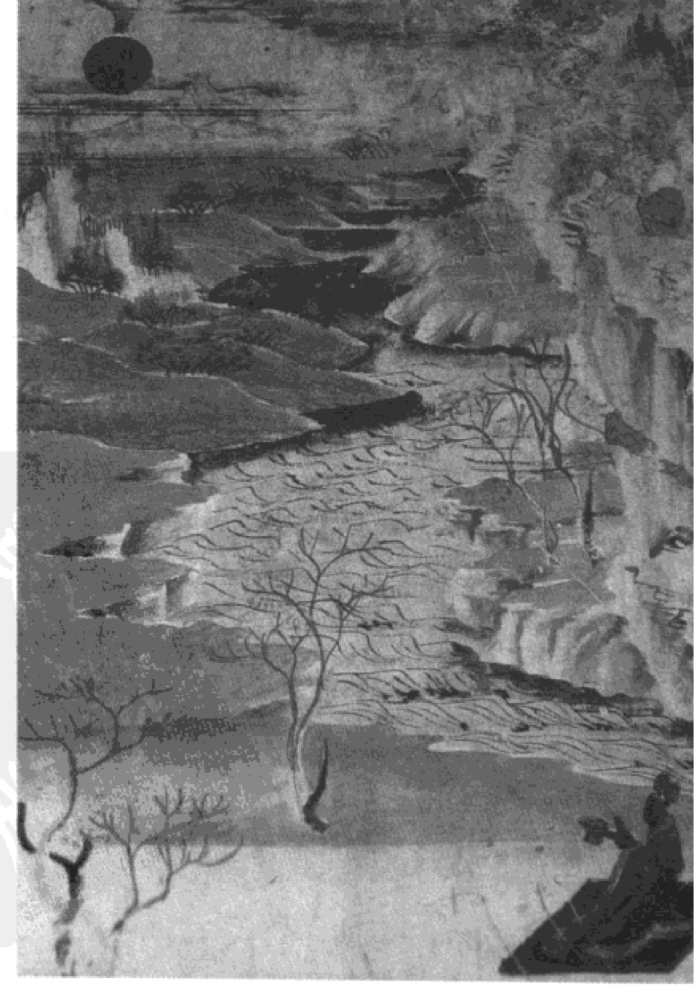



图18-5、6 敦煌盛唐172窟南、北壁壁画韦提希王后沉思的细节

派间的冲突。如张彦远（847—874年）记载了这样一件事：洛阳的僧侣和画家支持刘行臣，而来自长安的僧侣和画家则支持何长寿（二者均生活在7世纪晚期到8世纪早期），竞争的结果是后者最终被禁止在洛阳敬爱寺作画。[6] 文献上记载的最激烈的竞争发生在长安敬域寺：吴道子看到皇甫轸（8世纪）的壁画后深为吃惊，他怕皇甫轸的成就超过自己，于是就设法谋杀了他。[7]

这些逸事所说明的是当时对画派和风格的重视，以及以此界定画家的风尚。唐以前的大多数评画者大都评价单独个人和他的作品，而唐代张彦远在他的《历代名画记》中花了一整章评述各种艺术流派和传承（《论师资传授南北时代》）。按照他的说法，“（画家）各有师资，迭相仿效”；“若不知师资传授，则未可议乎画”[8] 。他所用来界定这些“师资传授”的标准主要是图像和风格。[9]

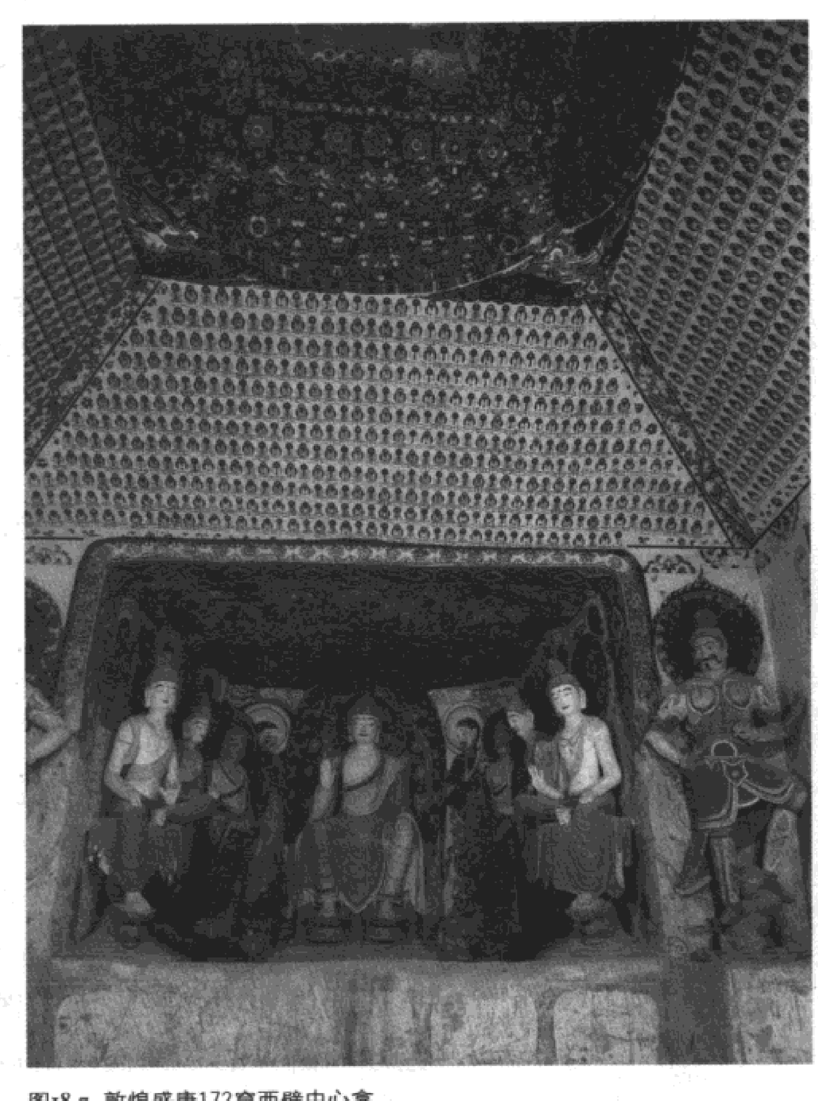


图18-7 敦煌盛唐172窟西壁中心龛

在结束本文时，我们可以用一则著名的唐代逸事来类比172窟中两幅壁画作者之间既合作又竞争的关系。[10] 据说，吴道子和李思训两人同在大同殿里描绘嘉陵江的场景，吴道子在一天之中将三百里风景尽收画中，而李思训则用了好几个月的时间来绘制他的壁画。当他们的作品最后揭幕时，玄宗皇帝的评价是两者同样精彩绝伦。

（杭侃 译，李崇峰、王玉东 校）

[6] 陈高华编：《隋唐画家史料》，页76。

[7] 陈高华编：《隋唐画家史料》，页192。

[8] W. R. Acker tr. and annot., *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, vol. 1, E. J. Brill, Leiden, 1954, p. 166.

[9] W. R. Acker tr. and annot., *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, vol. 1, E. J. Brill, Leiden, 1954, p. 170.

[10] 陈高华编：《隋唐画家史料》，页182。

敦煌323窟与道宣

（2001年）

这篇文章的目的是通过对一个历史实例的分析提倡一种研究佛教艺术的方法。

这种方法可概括为对“建筑和图像程序”（architectural and pictorial program）的研究。我曾对这种方法的目的和手段进行过说明。[1] 简而言之，其基本前提是以特定的宗教、礼仪建筑实体为研究单位，目的是解释这个建筑空间的构成以及所装饰的绘画和雕塑的内在逻辑。虽然“图像程序”与单独图像不可分割，“程序”解读的是画面间的联系而非孤立的画面。根据这种方法，研究者希望发现的不是孤立的艺术语汇，而是一件具有历史意义的完整作品。

大部分装饰有绘画和雕塑的敦煌石窟都可以看做这样的“作品”（work）。每一个石窟均经过统一设计：哪个墙面画什么题材，作什么雕塑，肯定在建造时都是有所考虑的。这种内在而具体的“考虑”是这些石窟的“历史性”（historicity）的所在。但是如果把石窟的建筑空间打乱，以单独图像为基本单位做研究的话，石窟的这种历史性就消失了。说得具体一点，我们自然可以继续写文章专论敦煌艺术中某种特殊形象或经变的发展。但我们应该意识到这种研究有其特殊学术意义和局限，其意义主要在于帮助美术史家整理出一部部图像谱系；其局限在于这种谱系基本是我们现代人对历史材料重新分类综合的结果，对理解石窟设计者和赞助人的原有意图，以及图像的原有宗教功能和政治隐喻则帮助不大。

由于中外学者已对敦煌艺术中差不多所有重要题材进行了细致

[1] Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 68－70；巫鸿：《汉画读法》，《文化的馈赠——汉学研究国际会议论文集》，页188～191，北京，北京大学出版社，2000年。

的研究，积累了大量图像学资料和成果，我感到我们可以转而鼓励和从事更多对完整石窟的研究和解释。虽然以往不是没有这种解释，但我们需要把这类工作做得更系统和深入，在解释方法上下功夫。我曾把这类研究称作“中层研究”。相对于考释单独图像的“低层研究”和宏观艺术与社会、宗教、意识形态一般性关系的“高层分析”来说，“中层研究”的目的是揭示一个石窟寺（或墓葬、享堂以及其他礼仪建筑）及所饰画像和雕塑的象征结构、叙事模式、设计意图，及“主顾”（patron）的文化背景和动机。随着这种研究的发展，学术界可以逐渐积累一批经过仔细分析处理的“作品”。每一“作品”具有特定的时代、地域和社会思想特征。这些处理过的资料就可以为进一步的、更高层的比较研究和综合研究打下一个新的基础。

但是具体说来，历史遗迹浩如烟海，仅敦煌莫高窟一地就有四百九十多个带有绘画和雕塑的石窟，在对它们逐一研究以前必然需要经过筛选，挑出一批具有“原创性”（originality）的石窟作为首要研究对象。所谓“原创性”，是指这些石窟的设计和装饰引进了以往不见的新样式。这些样式有的是昙花一现，未能推广；有的则成为广泛模拟的对象。一旦把这类石窟大体挑选出来，我们就可以进而确定所体现的特殊建筑和图像程序（或称“样式”）的特点和内涵，并思考这种样式产生的原因或传入敦煌的社会、政治、宗教背景。

敦煌323窟无可置疑地是这样一个“原创性”石窟。实际上，正是由于它具有在敦煌艺术中非常特殊的壁画内容，才使得一些学者对这些绘画及其榜题进行了详尽的研究。这些学者中，金维诺先生在1958年首先对照文献对此窟中的“佛教史迹画”进行了探讨。● 马世长先生对整窟的壁画和榜题进行了细致调查，在此基础上于1982年发表了《莫高窟第323窟佛教感应故事画》，文中对金文不载的东壁“戒律画”做了详细的著录和考证。● 以后，史苇湘、孙修身等先生也在其对“瑞像”题材的研究中不断提到此窟，往往有新的见解。● 这些研究为本文所讨论的323窟图像程序打下了一个不可或缺的基础。

● 金维诺：《敦煌壁画中的中国佛教故事》，《美术研究》1958年1期。

● 马世长：《莫高窟第323窟佛教感应故事画》，《敦煌研究》试刊1期，1982年。

● 这些文章和书籍包括：史苇湘：《刘萨诃与敦煌莫高窟》，《文物》1983年6期，页5～13；孙修身：《莫高窟佛教史迹故事画介绍》，《敦煌研究》1982年2期，页101～105；《刘萨诃和尚事迹考》，敦煌研究院：《1983年全国敦煌学术讨论会文集》，页272～309，兰州，甘肃人民出版社，1985年；《佛教东传故事画卷》，《敦煌石窟全集·12》，香港，商务印书馆，1999年。

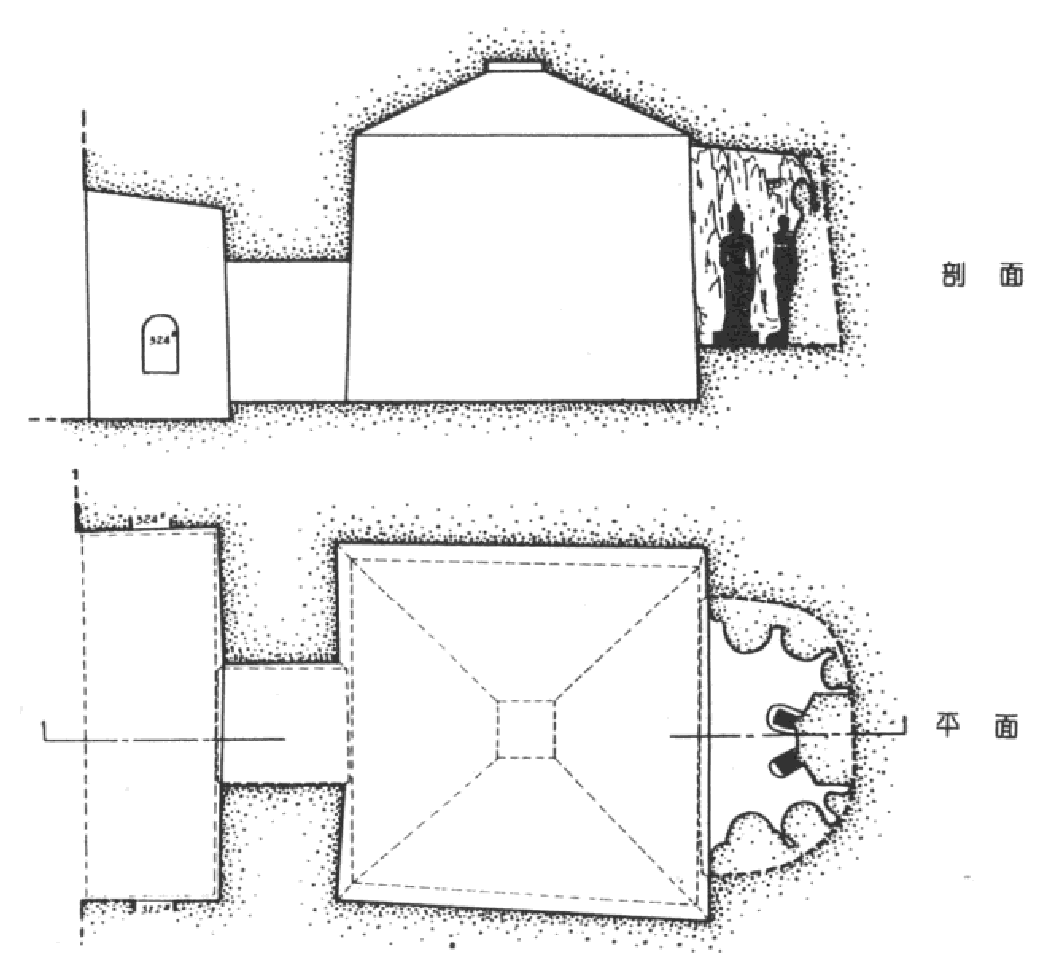


图19-1　敦煌唐323窟平面、剖面图

323窟（伯希和编号104窟；张大千编号128窟）是一个位于莫高窟北段下层唐代窟群中的中型洞窟，历来定为初唐或盛唐早期开凿。[1]窟分前后两室，中以甬道相接（图19-1）。前室平顶，室中及两室间甬道壁画为西夏时期重绘。后室平面呈方形，覆斗顶，四披绘千佛。正壁（西壁）方形龛中的佛像为后世改塑，但其他三壁上的壁画尚多为初唐原作，包括（一）南北两壁下部各画等身高菩萨立像七身，[2]（二）南北两壁上部所画佛教历史故事、传说，（三）东壁窟门南北两侧所画有关戒律的图画（图19-2）。西夏时期加绘的佛像分布在西壁龛沿下方，及东壁上下部。

学者一般把南北两壁上层的壁画称为“佛教史迹画”或“感应故事画”，这两个不同名称实际上反映了壁画中的两个平行发展、此起彼伏的主题。一方面，这组绘画的整个叙事结构明显是以朝代史为蓝本，所绘人物也多为史传中有记载的真实历史人物。另一方面，壁画中的八个故事又多表现感应和灵迹，带有强烈的宗教神秘主义的意味。这种对“历史”和“超历史”事迹的混合陈述应是体

[1] 《敦煌莫高窟》五卷本定为初唐。史苇湘认为此窟时代为盛唐早期，中宗神龙与景龙之间（705～709年）。见《刘萨诃与敦煌莫高窟》，页8。

[2] 《敦煌莫高窟内容总录》载“画菩萨八身”，误。见页119，北京，文物出版社，1982年。

现了当时的一种特殊的观念和叙事模式。由于以往学者已经对壁画中每个故事情节及相关榜题做了详细考证，在此从略。以下分析的对象是整套壁画观念、叙事模式的内涵，首先是八幅情节画的关系和程序结构，然后是这一系列绘画与正壁主尊佛像以及东壁“戒律画”的关系。

从建筑设计上看，这个石窟寺是一个沿中轴线的对称结构。但南北壁上的绘画并没有受到这个对称结构的约束。八幅情节画组成一个篇幅浩大的全景图，在一个统一的山水背景上逐渐展开，从北壁西部发展到东部，再接着从南壁西部发展到东部。这组壁画因此可以看成是一幅分成两段的巨大横卷（图19-3）。绘画设计者显然非常重视整组绘画的历史连贯性和阶段性，为此选择了特定题材并往往在榜题中注明所绘事件的时代。八幅中六幅与中国直接有关，从汉代开始，经后赵、吴、西晋、东晋至隋，所绘人物和事件恰恰涵盖了从佛教传入中国到唐代之前近一千年的历史阶段（图19-4）。因此，虽然这些情节画各有其不同的时代和主角，也各有不同的历史文献依据，但在这个石窟寺中它们被用作建构一个新的“图像叙事”（pictorial narrative）的素材。整个“图像叙事”的主题则是八

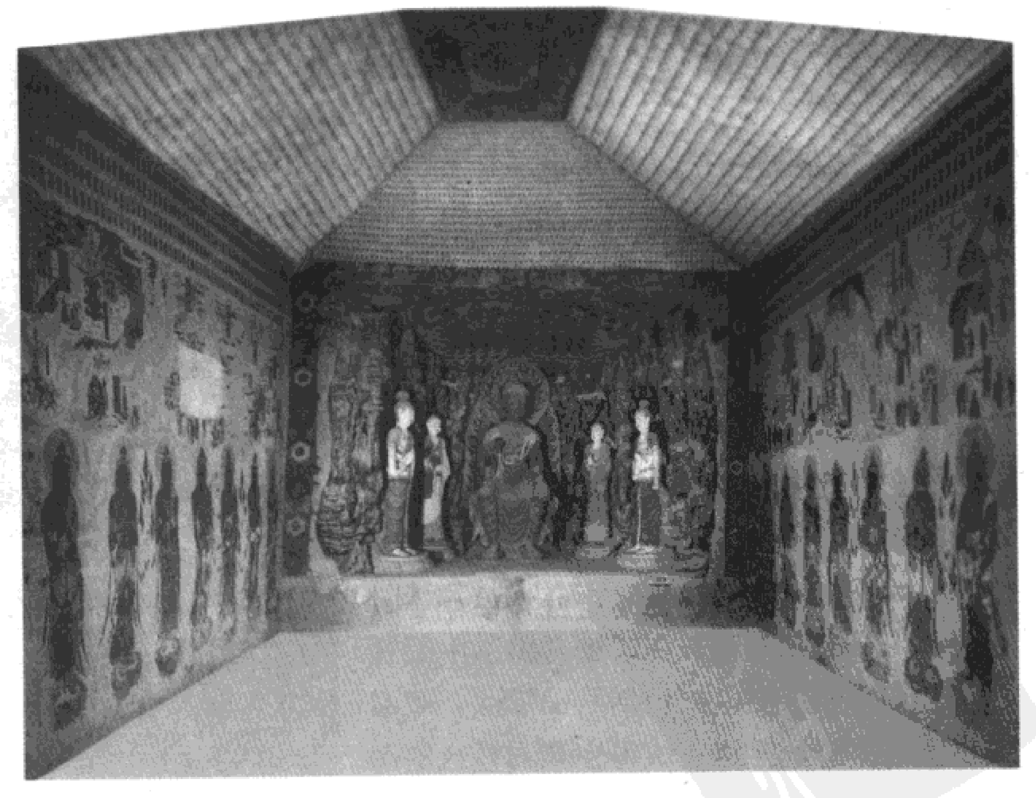


图19-2 敦煌唐323窟立体图（电脑重构，据《佛教东传故事画卷》，《敦煌石窟全集·12》，页122，香港，商务印书馆，1999年）

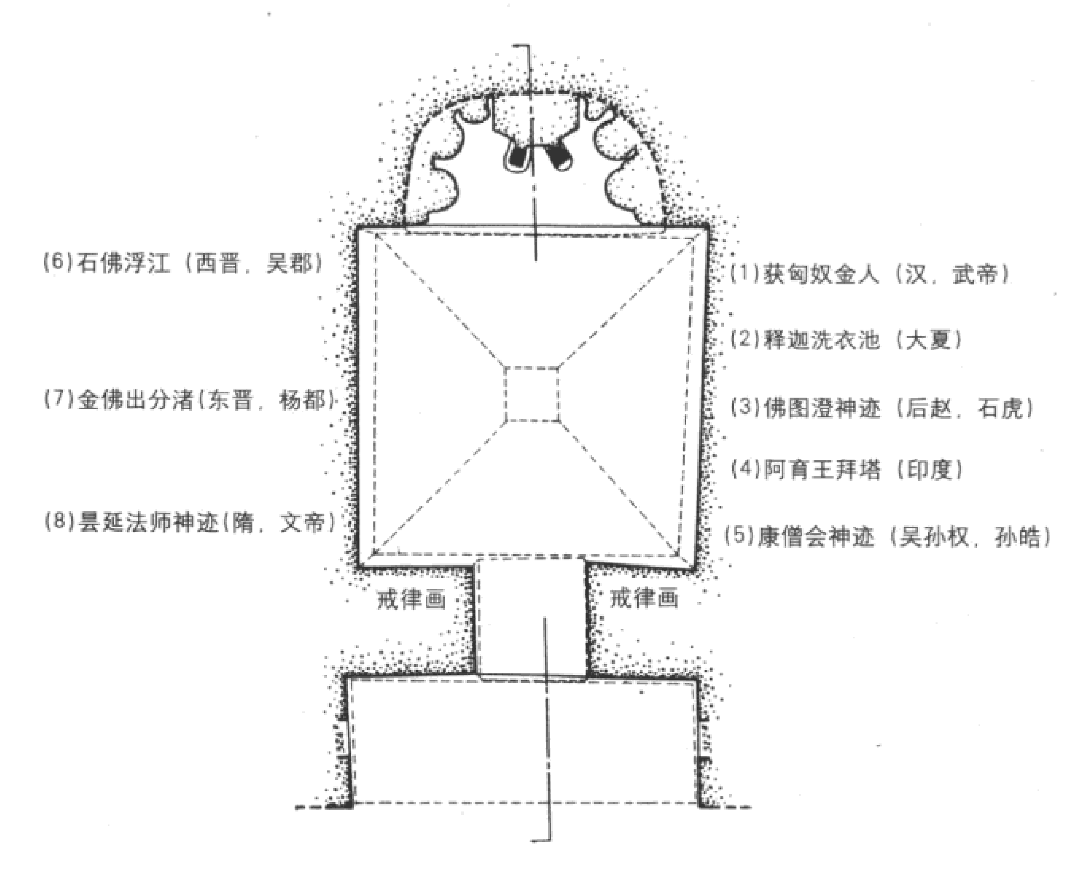
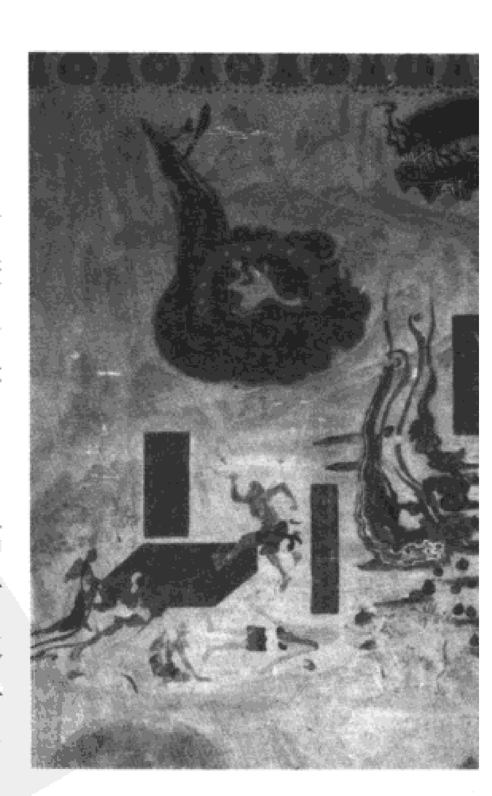


图19-3　敦煌唐323窟壁画内容

幅情节画主题的综合与升华，包括以下因素：

（一）高僧显圣：八幅中的三幅描绘了著名高僧的圣迹，包括后赵佛图澄洗肠、听铃声断吉凶、以酒变雨灭火等应验，东吴康僧会获舍利、造建初寺等事迹，以及隋代昙延法师祈雨及为皇帝讲经、感舍利塔放光等神迹。

（二）明主皈佛：八幅中四幅描绘了国君皈依佛法，为民造福事。八幅中的第一幅绘汉武帝获匈奴金人，置之于甘泉宫拜谒时的情景，开宗明义地表现了整套绘画中的这个主题。其他三幅也都包括君王听法、观看高僧显圣等情景。特别值得注意的是这些图



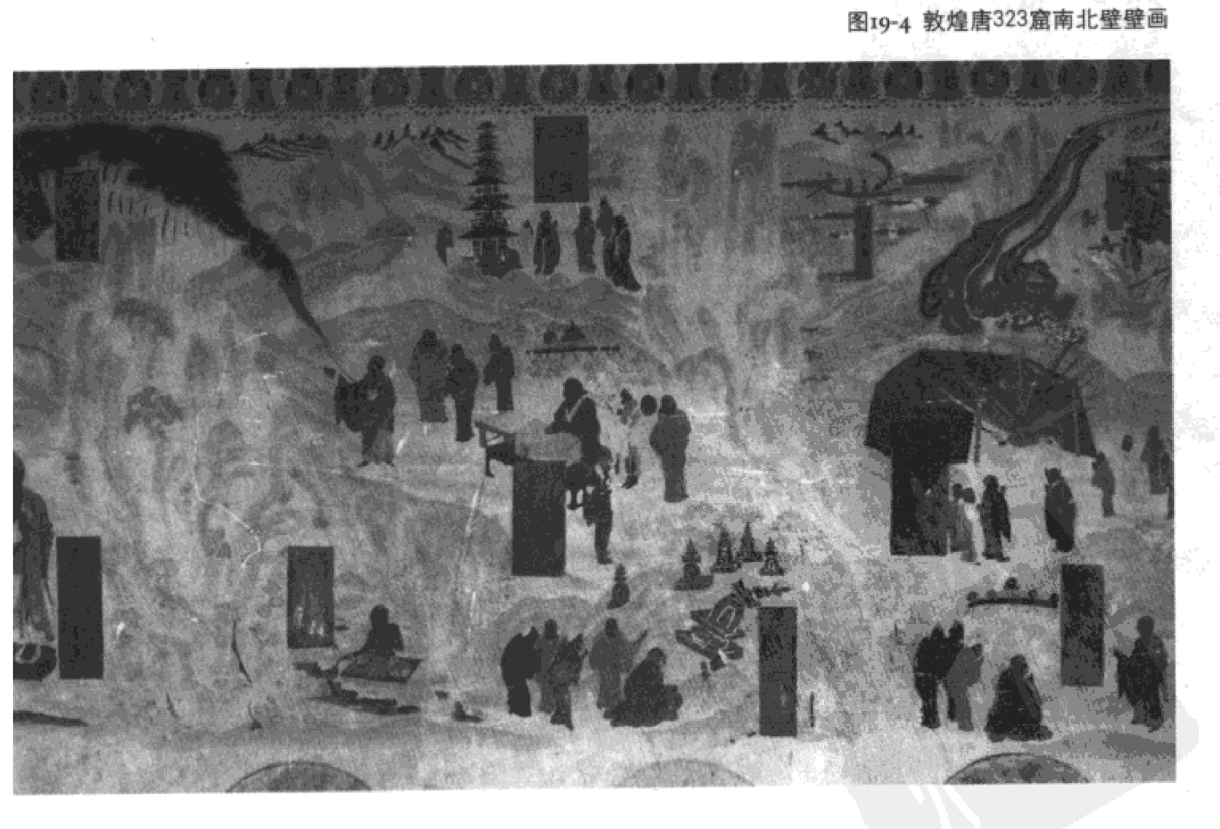
画中所表现的君王与高僧的关系：吴主孙皓与隋文帝分别跪在康僧会和昙延面前，明显地表达出神权高于君权的思想。考虑到中国佛教史上“沙门是否拜王者”的争论，这些绘画明显地反映了佛教僧侣的立场。另一值得注意的现象是这些绘画中所表现的高僧劝服君主信佛的事迹，以及君主信佛后给国家带来的好处。如一条榜题特别说明吴主孙权和孙皓原“疑神佛法”，经康僧会显示灵迹后“乃立佛信之”，为造建初寺。另一榜题载隋文帝受戒后天降大雨，因此结束了持续数年的干旱，使“天下并足”。

（三）佛国弘法：八幅情节画的内容并不以中国为限，而包括了西方佛国如印度和大夏，反映的地理概念因此超越政治疆域。对壁画设计者来说，宗教的普遍性比国界更重要；这些绘画因此特别重视佛教的超逾国界的传布。以传布机制而论，壁画描绘的并非是现实中生活中的“取经求法”，而是具有特殊灵验的“瑞像”的神秘东来，这就联系到这组绘画中的下一个突出主题。

（四）瑞像东来：在传统中国佛教史中，佛教进入中国的首要标志并不是佛教经典的输入，而是佛像的传入，史书所载的“汉武帝获金人”、“明帝感梦”等事迹都是明证。[1] 323窟绘画的设计

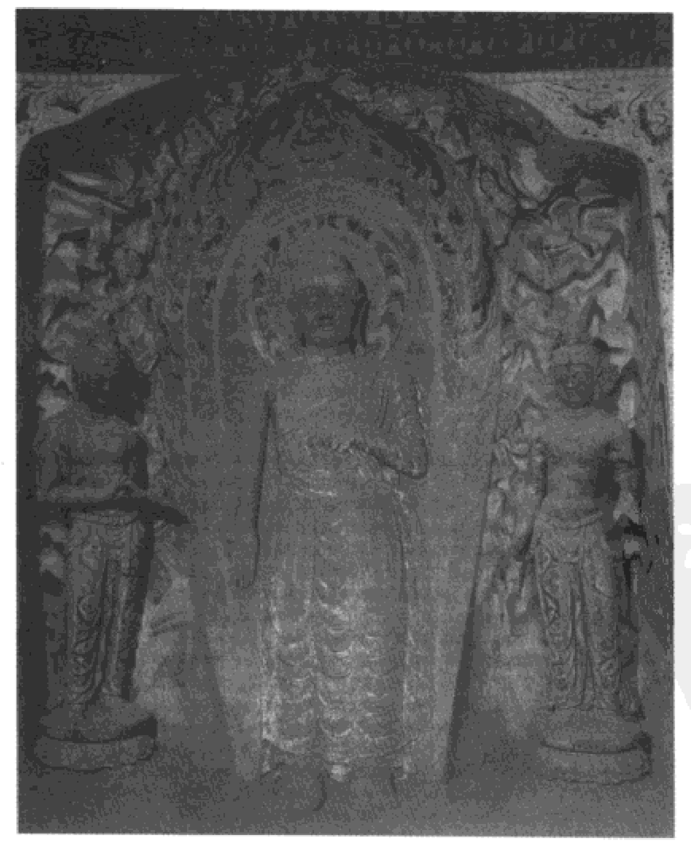
[1] 《魏书·释老志》将汉武帝获金人称为“此则佛道流通之渐也”。

图19-4 敦煌唐323窟南北壁壁画



者明显地跟随了这一传统，不但把“汉武帝获匈奴金人”作为首幅情节画主题，而且在南壁上以巨大篇幅描绘“石佛浮江”和“金像出渚”这两个历史故事。前者所表现的是西晋末吴淞江口渔人见到两个石像浮至江口。他们先延请了当地的巫祝和道教徒祷祝设醮，但风浪随即大作，不得而返。最后，当地奉佛居士朱应设素斋，请僧尼及其他佛教徒一起到江口迎接。于是风浪调静，石像浮江而至，背后的铭文说明他们是维卫佛和迦叶佛。随后“金像出渚”画像描绘东晋咸和年间，丹阳的地方官高悝于张侯桥下得一金像。上边的梵文铭文说此像为阿育王第四女所造（或阿育王为其四女所造）。悝载像至长干巷口，拉车的牛拒绝前行。因此就在当地造了长干寺。一年后，一个渔人发现金像失落的莲花座漂浮在海面上，随后一个交州的采珠人又在海底发现了金像失落的背光。这些情节都在323窟壁画中非常详尽地表现出来。

由于后代的重塑和重绘，学者在讨论323窟时一般省略西壁的龛像。但史苇湘先生在1983年提出了一个重要见解，即龛中影塑的山峦与南、北、东三壁上的绘画应该是一个一气呵成的整体。[1] 受此建议引导，我在敦煌对这些影塑山峦进行了仔细观察，并将其与其他唐代雕塑和绘画中的山形进行了对比，证实史先生的看法是正确的（这些研究将在另文中讨论）。这一结论的重要性在于323窟中的影塑山峦为推测原来龛中的佛像提供了重要线索。参照敦煌同期或稍早的其他石窟，惟一以雕塑山峦为背景的佛像是所谓的“凉州瑞像”。如在初唐的203窟中，这一瑞像也是西壁龛中的主尊，身光周围充满了上部影塑、下部彩绘的山峦（图19-5）。同样的构图也见于300窟。史苇湘也注意到323窟与其他这两个石窟在主龛设计上的相似之处，但他谨慎地认为：由于323窟现存主尊为倚坐像，“看来既非‘凉州瑞像’又非‘弥勒’，究为何种‘瑞像’尚待考证”[2]。但我经过观察323窟的


图19-5 敦煌初唐203窟主尊佛像和背景山峦

[1] 史苇湘：《刘萨诃与敦煌莫高窟》，页8。

[2] 见上文。

现存龛像，仍然希望提出原来的主尊甚有可能是“凉州瑞像”。原因有三：一是如上所说，在初唐至盛唐初期的石窟中，这是惟一以影塑山峦环绕的佛像。二是323窟现存倚坐像比例失调，头大腿细，上体过长；身光下部突然截止，有可能原来是通身背光。这些情形都说明现存主尊离原状甚远，可能在早期就已做了相当大的改动。主尊两旁的菩萨弟子则全部为清代或民国初年重塑。三是由于南、北两壁绘画中明显的“瑞像”主题，在西壁主龛中塑造凉州瑞像不但可能，而且极其合理。但为了说明这一点，我们就需要对这个瑞像的历史和它在初唐时期的意义有所了解。

根据唐初道宣所撰《集神州三宝感通录》和其他文献，高僧刘萨诃（慧达）在北魏太延元年路经凉州西北番和县御谷山，向山遥拜，预言一尊瑞像将会在山崖上出现：“灵相具者则世乐时平，如其有缺则世乱人苦。”这尊佛像果然在87年后出现了，但时值北魏末年，国道陵迟，佛像有身无首。佛头的发现是在北周立国的第一年，似乎新朝代的建立有可能带来和平安乐。但随后的历史进程却并非如此，因此佛头又屡屡失落。这尊佛像如此灵验，名气越来越大。隋代统一中国后，弘扬佛法，重修当地瑞像寺。隋炀帝于大业五年亲往观看行礼。佛像至此身首合一，到初唐时更为有名，“依图拟者非一”●。

● 道宣：《集神州三宝感通录》。

我们现代人自然可以把这些记载看成神话传说，但即便是神话传说也有它的逻辑和象征性。凉州瑞像的象征性可以概括为两方面。一方面，这是一尊具有极强烈政治意义的佛像，它的形象的完整和受尊崇就意味着国家的统一和人民的安居乐业，因此与三代时期的“九鼎”很有相同之处，成为统一国家中央政权的象征。另一方面，与吴淞江上的石佛和杨都水中出现的金像不同，凉州瑞像不是外来的，而是一尊“北方”本地的瑞像，预言它将出现的刘萨诃也是北方人；这尊瑞像的出现因此象征了一个强大政治力量在中国北方的崛起。基于这两方面意义，我们完全可以理解为什么这尊像在隋和初唐时期受到如此崇奉，因为它所代表的正是隋、唐的中央政权和统一国家。反思323窟的设计，也许现在更可以理解为什么我说在西壁主龛中塑造这尊瑞像是极其合理的。上文说到南北两壁上的“图像叙事”具有明确的历史结构，从汉代开始到隋代终

止。对生活在7世纪的唐代人说来，这些画面所描绘的是“过去”和“历史”；而中央的凉州瑞像则是象征着统一唐帝国的现实。

敦煌323窟为初唐至盛唐早期开凿，其内容应与当时佛教信仰有关。但初唐佛教宗派繁多，是不是有可能从这个窟的绘画和雕塑中找到和某一特殊宗派甚至个人的关系呢？我的结论是肯定的：虽然窟中没有留下有关造窟者的题记，壁画和雕塑中大量证据表明这个窟与道宣的写作以及他创立的“律宗”有深厚关系。

道宣生于596年，死于667年，是初唐时期影响极大的僧人。他的影响是通过三个途径实现的。首先，他在高宗显庆三年（657年）成为权力极大的西明寺上座。西明寺为皇帝所建，“凡有十院屋四千余间，庄严之盛，虽梁之同泰、魏之永宁，所不能及也”，该寺之上座以及寺主、维那由皇帝亲自任命。居于这样的位置，道宣得以直接参与最高级的宗教事务决策。如高宗在662年下令僧道必须致敬父母，为了维护僧侣的独立地位，道宣率二百余人至宫中争辩，并著《白朝宰群公启》向朝廷权贵求助。又于同年五月在皇帝召开的大会上代表僧侣方面论争，致使高宗于六月下诏废除要求僧侣致敬父母的原案。

道宣发挥影响的第二个途径是通过创立“律宗”。佛教史学者同意中国佛教在道宣以前只有“律学”而无“律宗”。这是因为道宣以大乘解释《四分律》，并对传、受戒法做出各种规定，使以后研究律藏的佛徒都要以他的解释和规定为依据。

但道宣对后世最大的影响还是通过第三个途径，即他的写作。在整个中国佛教史中，道宣可能是著述最富的一位。他的作品中的一大部分是关于律学的，包括《四分律删繁补阙行事钞》等。另一大部分是属于佛教史传类的，包括《广弘明集》和《续高僧传》等。第三个部分记述历史上的各种“感应”事迹以及他自己与天人交往的神秘经验，包括《集神州三宝感通录》与《道宣律师感通录》等。宋代赞宁为他所写的传记中因此评道：“宣之持律，声振乾坤；宣之编修，美流天下。”可说是总结了他对中国佛教的主要贡献。

对照道宣的生平和著作，我们不难在敦煌323窟中发现很多共

同点。尤其值得注意的是，虽然其他敦煌洞窟中有时也表现了类似内容，如史迹、神异、瑞像、守律，及僧侣与帝王的关系等，但却没有一个洞窟表现所有这些方面。由于这些方面是道宣思想体系中的要素，我们因此可以认为他的思想体系为设计323窟的壁画和雕塑提供了一个完整的理论基础。现解释如下：

首先从大的方面说，窟中绘画特别强调帝王对佛教的支持，也特别突出僧侣的崇高位置。画中对佛图澄与石虎、康僧会与孙权和孙皓，昙延与隋文帝的关系的描绘都反映了这个立场。我在上面提到，这也是道宣一生身体力行为之奋斗的目的。他一方面竭力争取皇室和权贵对佛教教团的支持，另一方面也坚决地保护佛教教团的独立地位，这种二重努力在关于“僧道致敬父母”的论争中得到明确的表现。323窟壁画中对数代高僧与皇帝关系的表现也可以看成是道宣等唐代僧侣对皇室的劝喻。实际上，与不少历史上的皇帝一样，唐代开国君王也经过一个从怀疑和反对佛教到支持佛教的过程，如唐高祖李渊下有《沙汰僧道诏》，但唐太宗李世民就已自称佛门弟子，以护教者的身份出现。道宣自己的国君唐高宗更为“媚佛”。323窟壁画中所绘的前代帝王一方面为现实提供了历史依据，一方面也是佛教徒心目中理想君主的具体实现。

上文介绍道宣是一个佛教史籍编纂大家，但他的这种编纂工作并非是纯技术性的，而是具有强烈的宗教目的。他的《广弘明集》收集了历史上130余位作者的写作，其目的如他在序言中所说是“博访前叙，广综弘明”。为了“广综弘明”，他为每篇收入的文章都作了序，“叙述及辩论列代王臣对佛法兴废等事”●。所编《续高僧传》中包括自梁迄唐贞观十九年492位僧人的“正传”及《附见》215人。●值得注意的是，道宣对这些僧人的分类反映了他自己的思想。如全书所分的十大类中的《感应》就不见于慧皎《高僧传》的分类，但这一部分竟包括了117人的“正传”，几乎占到全书的四分之一。再看323窟，其两壁绘画同样采取了这种“编纂”方法，选择历史上的事例编成一个“图像叙事”以阐述编辑者自己的观点。这种方法在中国美术史中也有先例，如汉代《武梁祠》画像就博采各种“典故”，编出一部武梁眼中的中国历史。●与《续高僧传》和道宣其他作品中的侧重点相同，323窟壁画和雕

● 陈垣：《中国佛教史籍概论》，页53，北京，中华书局，1962年。

● 此数目与陈垣所说不同，见郭朋《隋唐佛教》，页637~638，济南，齐鲁书社，1981年。

● 详论见Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, pp. 142–232。中英文总结分别见《汉画读法》及Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 224–238。

塑也以“感应”为重要主题，“感”、“感应”、“感通”和“感圣”等词语在壁画榜题中屡屡出现。

道宣对“感应”的兴趣在他的《集神州三宝感通录》中得到最集中的表现。他所记录的各种“感应”中的一大类是“瑞像”，共50例，道宣称之为“本像”，与以后模拟之作相区别。其中32例为非人工所造的佛像。● 我们在上文已经讨论过，323窟的壁画和雕塑也反映出对神秘“瑞像”的强烈兴趣。特别值得重视的是，窟中绘塑的“瑞像”均可在道宣的编著中找到根据。● 除《集神州三宝感通录》和《广弘明集》中有对“汉武帝获金人”、“石佛浮江”和“金佛出渚”诸事的详细记载以外，道宣可说是对“凉州瑞像”最不遗余力的宣传者，他对此像的记录既频繁又详细，在《集神州三宝感通录》、《广弘明集》、《续高僧传》中都可以看到。● 这种态度与他的自身经历有关，在《续高僧传·慧达传》中，道宣特别记载了他自己对此像的实地调查：“余以贞观之初，历游关表，故谒达之本庙。图像严肃，日有隆敬。自石、隰、慈、丹、延、绥、威、岚等州，并图写其型，所在供养，号为刘师佛焉。”● 在《道宣律师感通录》中，他又记述了自己与天人讨论此像的神秘经验。当他问道为什么凉州番和县山裂像出以及此像为何代所作，天人告诉他此像为伽叶佛时利宾菩萨和大梵天王造，以神力“令此像如真佛不异，游步说法教化”，以救世人。了解道宣对凉州瑞像的这种不同寻常的重视，我们不难想象他的追随者也会在敦煌“图写其形，所在供养”，将其奉为323窟中的主尊。

但是，最能支持道宣学派和323窟关系的还不是以上这些方面，而是窟中东壁上画的多幅“戒律画”(图19-6)。每幅画面均配有榜题。虽然题记文字多已漫漶不清，经马世长先生仔细观察、反复揣摩，所抄录的部分基本可以解释画像的内容。经过比对，这些文字均出于北梁昙无谶译的《大般涅槃经》和宋慧观等译的《大般涅槃经》。● 如一幅画面表现的是“宁以利刀割裂其舌，不以染心贪著美味”。又一幅描绘了“宁卧此身大热铁上，终不敢以破戒之身受于信心檀越床敷卧具”。其他榜题包括“宁以热铁挑其两目，不以染心视他好色”，“菩萨宁身投大火海中，终不破戒受女”等

● 此项统计为我的研究生王玉东所作，特此表示感谢。

● 窟中其他一些绘画内容也可以在道宣的著作中找到根据，如康僧会事迹见于《集古今佛道论衡》卷甲与《集神州三宝感通录》；昙延事迹见《续高僧传》卷八。

● 《集神州三宝感通录》卷中、《广弘明集》卷十五、《续高僧传》卷十四。

● 《续高僧传》卷十四。

● 本文中无法展开对这些经典与道宣派律学的研究，拟另文讨论。

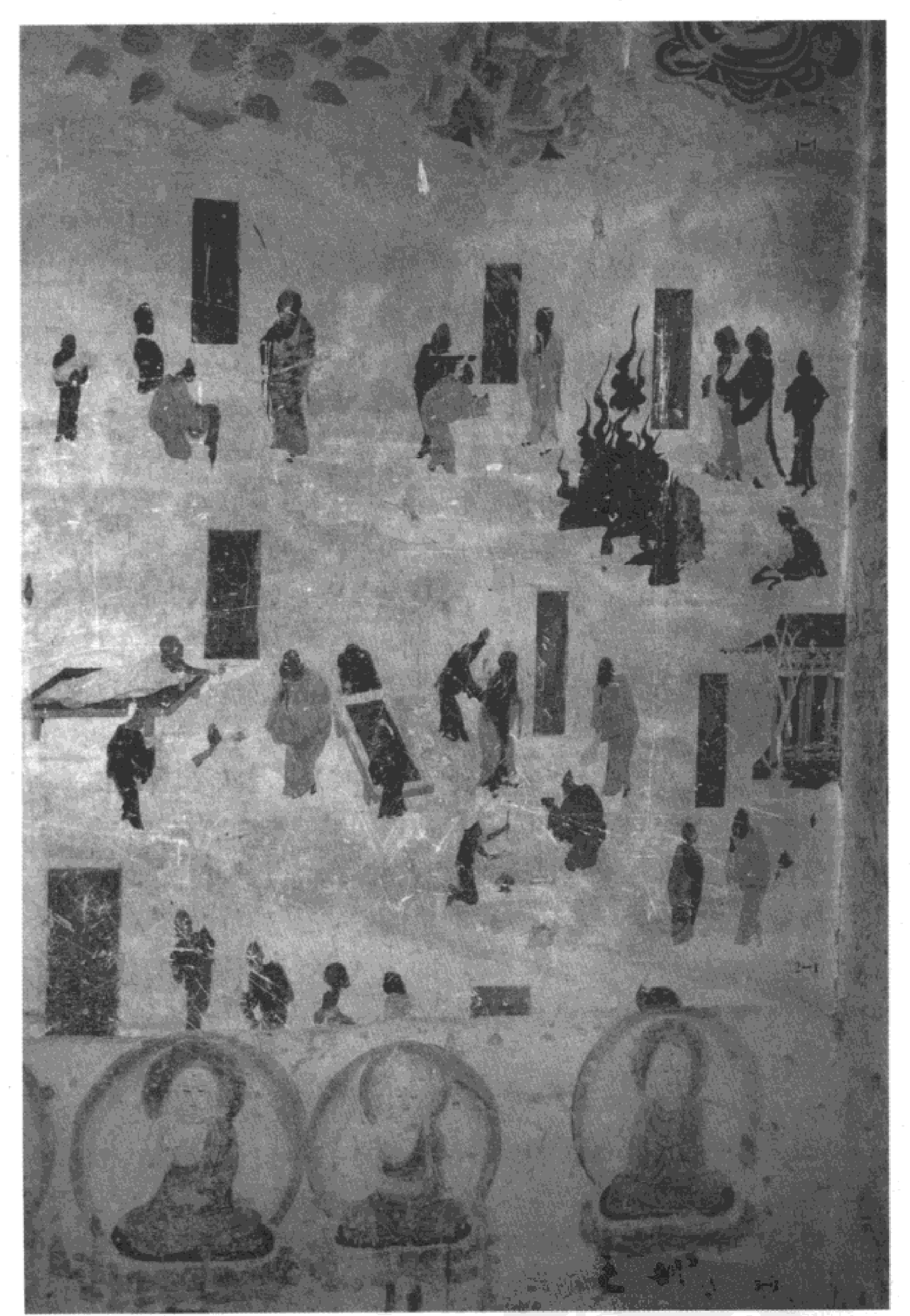


图19-6 敦煌唐323窟中戒律画局部

等。在整个敦煌艺术中，以如此篇幅详尽描绘“戒律”的壁画只此一见，一定有特殊的原因。我的解释是这个窟是由道宣派的“律宗”僧侣设计和建造的，因此它的绘画内容不但表现了道宣对僧统、感应及瑞像的重视，而且集中表现了对戒律的强调。

据记载，道宣生前“受法传教弟子可千百人”[6]。他于乾封二年（667年）去世，死前在终南山建灵感戒坛，举行传戒法会，

[6] 赞宁：《宋高僧传》上，页329，北京，中华书局，1987年。

天下明德皆至。去世后，高宗下诏追悼，并且命令全国寺院图形塑像，以为模范。以后在玄宗天宝（742—755年）、代宗大历（766—778年）、武宗会昌（841—846年）、懿宗咸通（860—873年）年间，唐代的皇帝大臣仍对道宣不断颂扬纪念。● 敦煌遗书中有多项“律宗”文献，说明河西一带肯定有他的跟随者。● 考虑到这种种历史条件，不难设想他在河西的追随者会根据道宣的学说和教导在他死后二三十年内在敦煌建造石窟，以发扬本派学说。

● 上书，页330，参见范文澜《唐代佛教》，页147，北京，人民出版社，1971年。

● 讨论见土桥秀高《戒律的研究》，京都，文昌堂，1980年。

323窟是一个极为重要的敦煌石窟，其壁画和雕塑对研究中国美术史和佛教史都有重要意义。本文的目的是在以往学者研究的基础上对它的意义做进一步探索，同时也提出一些尚需调查和解决的问题，作为下一步研究的课题。这些问题中的一个是关于主尊佛像及背光，需要从考古、艺术史和科学化验等各个角度加以分析，以确定其年代或重修的过程。另一个问题关系到西壁主龛中的影塑山峦， 这是唐代一种重要艺术形式的珍贵例证，对它的进一步研究可以导致对这种艺术形式的更详尽认识。第三个问题牵涉到南、北壁下部所画的14尊菩萨像的宗教学意义和功能。这些菩萨像绘制精致、规模宏大，是窟中壁画的重要组成部分，应与此窟的特殊意义和功能有关。一个可能性是这个窟即为律宗授“菩萨戒”的戒坛。但证实这种可能性尚需进一步的研究。

补记：

2004年夏，我以本文课题在敦煌研究院做了一个讲座，会后与该院研究人员一起调查了323窟龛内雕塑，发现现存主尊为后加的确实证据。根据目前遗留在该像身后后墙上的痕迹，原来的佛像为一立像，头部以墙内伸出的木橛固定。这一发现为本文所提出的原来主尊甚有可能是〝凉州瑞像〞的假设提供了有力支持。

20



再论刘萨诃

圣僧的创造与瑞像的发生

(1996年)

在过去的二十多年里，以僧人刘萨诃（约生于公元345年）为主题的论文以多种语言被发表(图20-1)。他引起这种浓厚学术兴趣的原因之一在于研究材料本身：日益增多的资料允许人们不断地进行新的历史重建与解释。有关刘萨诃的文字资料既存在于传世文献中，也不断出现于考古发现中，[1] 后者包括本世纪初在敦煌藏经洞中发现的三件《刘萨诃和尚因缘记》写本，[2] 以及原存于为纪念刘萨诃而建的甘肃感通寺的一块残碑。[3] 此外，美术史家日益将刘萨诃与数量不断增多的雕塑、壁画和单体绘画等艺术品联系起来。[4] 看起来，刘萨诃不但是一个佛教史上著名的“圣者”，而且在佛教艺术的发展史上同样扮演了重要的角色。

然而许多重要问题尚待进一步解决。如我将在本文第一部分中所说明的那样，文献和艺术中的刘萨诃更多地是一个传奇式的虚构，而非真实的历史人物。为什么他如此频繁地出现在文献和艺术作品中？对于从5世纪到10世纪精心编制刘萨诃故事的作家和艺术家来说，他的身世和灵迹意味着什么？这些问题尚未被认真地提出和讨论，因为大多数研究这一课题的历史学家常把重构刘萨诃生平事迹看成是一个最基本的任务，所以一直尝试着将零星的传记资料拼凑成一个完整的编年。[5] 尽管他们的这种研究引用和提供了相当详尽的史料，但由于研究者采用了让人质疑的两种解释方法，他们总的结论就有可能是人为的或误导的。首先，为了编制一个连贯的编年，历史家必须选择和利用那些他们认为是“准确”的记载，而否定他们认为是“不准确”和“伪造”的记载。但是对这两种资

[1] 饶宗颐：《刘萨河事迹与瑞像图》，段文杰等编：《1987敦煌石窟研究国际讨论会文集》(石窟考古编)，页336～349，沈阳，辽宁美术出版社，1990年。

[2] 陈祚龙：《刘萨河研究》，《敦煌资料考屑》，页212～252，台北，商务印书馆，1979年；又见Hélène Vetch, "Liu Sa-ho et les Grottoes Mo-kao," in M. Soymiéed., *Nouvelle Contributions aux Etudes de Touen houang*, Paris, 1981, pp.137-148.

[3] 孙修身、党寿山：《凉州御山石佛瑞像因缘记》，《敦煌研究》1983年3期，页102～107。

[4] 孙修身：《莫高窟佛教史迹故事画介绍》，《敦煌研究》1982年2期，页101～105；史苇湘：《刘萨诃与敦煌莫高窟》，《文物》1983年6期，页5～13；Roderick Whitfield, "The Monk Liu Sahe and the Dunhuang Paintings," *Orientations*, March 1989, pp. 64-70；霍熙亮：《莫高窟第72窟及其南壁刘萨诃与凉州圣容佛瑞像史迹变》，《文物》1993年2期，页32～47。

[5] 孙修身：《刘萨河和尚事迹考》，敦煌文物研究所：《1983年全国敦煌学术讨论会文集》，页272～309，兰州，甘肃人民出版社，1985年。

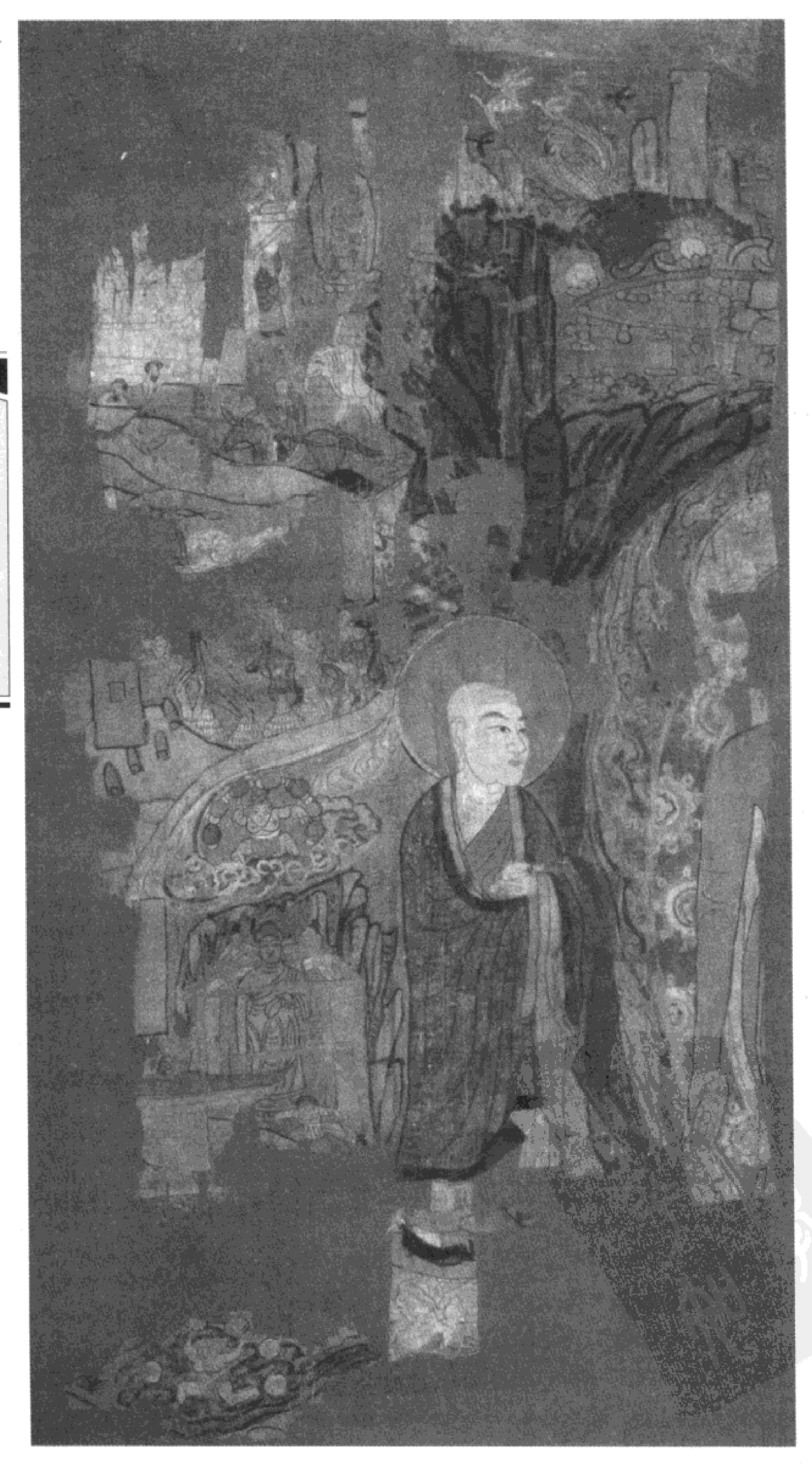


图20-1　大英博物馆藏五代刘萨诃与番和瑞像绢画(OA1919.1—1.020，斯坦因20号绘画)

料的区别和评估经常是主观的，所谓“伪造”资料被制造和记载的原因也从未得到真正的解释。其次，为了将范围广泛而分散的资料缀合到一份单一传记中，这些作者不得不忽视写于不同时间和地点的原始资料之特定的历史意图和背景。他们的研究因此不可避免地忽视上面提出的一个问题：即对不同的古代作家和艺术家来说，刘萨诃到底意味着什么？本文试图通过分析文献和视觉材料来回答这一问题。笔者不假设一个统一的刘萨诃的形象和观念，而试图探讨这些材料所反映的刘萨诃的种种形象及各自的特殊历史含义。这样，我的讨论对象就从作为真实的历史人物的刘萨诃转变到作为神话创作对象的刘萨诃，而其中的一个中心问题则是中国中古佛教艺术中对宗教偶像的观念和表现。

一

刘萨诃的第一份传记见于他死去一个世纪以后慧皎所著的《高僧传》。[1] 这个传记的晚出可以解释为什么它只是极为简略地记录了刘萨诃的早期生活经历：我们只读到他生于今山西离石，年轻时喜好打猎。在这个简短的开篇介绍之后，慧皎马上集中到刘萨诃30岁时发生的一件非常事件上：在长时间的昏迷中（传记中称之为“暂死”）他来到了地下世界，目睹了地狱中的种种惨状。在那里，一位圣者引导他皈依了佛教并允许他复生，但要求他在复活后去南方朝圣，寻找阿育王（公元前272—232 年）的圣迹。根据传说，这位著名的印度国王在世界上建造了48000座佛塔，用以传播佛教信仰。依据这一指示，再生的刘萨诃——现在成了僧人慧达——前往长江下游地区完成他的宗教使命。从这里开始，慧皎所记述的刘萨诃生平与一些4世纪中国最重要的佛教建筑和尊像的历史交织在了一起。

按照慧皎的叙述，刘萨诃首先到达了东晋的首都建康（今江苏省南京市）。站在城墙上举目四顾，他看到从古老的寺院长干寺中发出的一道奇异光芒。在确定了光源所在并怀着崇敬的心情礼拜了这个地方之后，刘萨诃开始发掘。他发现了埋藏在石板下面的三个舍利函，其中藏有佛的指甲和一缕卷曲、闪亮的头发。这些遗物据

[1] T. 2059，卷50，页409～410。

说原先是埋在一座阿育王佛塔的下面。由于旧塔早已经消失，刘萨诃将这些圣物重新埋葬在一座新塔之中。

长干寺内还供奉着一尊从印度来的金佛，这是慧皎记述中的下一个焦点。据说丹阳（今江苏省江宁县）的地方官高悝在河中发现了这身佛像。发现时虽然此像的莲花座和头光已经丢失，但从梵文的铭记中可以知道是阿育王的第四个女儿委托制作的(有的文献说是阿育王为其第四女而作)。当将这身佛像运回城内时，拉车的牛不顾驱车人的口令而径直走向长干寺。其他的奇迹接踵而至：两年以后一位渔人发现了浮在海面上的佛像的莲花座；五位外国僧人随后来到江南，宣称这尊佛像是他们从印度带到中国北方的，但是在西晋末年洛阳沦陷后下落不明。他们见到佛像后唏嘘而泣，而此像也发生感应，射出的光芒照亮了寺中黑暗的大殿。最后，在东晋时期的公元371年，丢失的佛像头光也在海底被发现。简文帝将它捐赠给寺院，而它与像绝对吻合。有意思的是，虽然所有的这些事件都发生在刘萨诃访问长干寺之前，慧皎还是将它们糅合进刘萨诃的传记之中，一个原因是此像是刘萨诃的观礼对象，而且在他来访之后“倍加翘励”，更加增添了它的光辉。慧皎按照同样的模式记述了另外两身石像，据称它们自己浮游至中国，在吴郡（今江苏苏州市）通玄寺安家落户。慧皎记载道：“吴中士庶嗟其灵异，归心者众矣”，“达（即刘萨诃）停止通玄寺，首尾三年，昼夜虔礼，未尝暂废”。传记最后记载了刘萨诃在会稽附近的鄮县（今浙江省杭州市）发现了第二座阿育王塔，这一事件与他对长干寺塔基遗物的发掘互相呼应。“达翘心束想，乃见神光焰发。”——因此他再一次通过对“神光”的感通而在废墟中发现了佛教圣物。在这一发现之后，一座大寺在该处建立，众多僧俗至此朝香礼拜。

慧皎的刘萨诃传有三个主要特征。第一，它明确地代表了一个“南方观点”。虽然刘萨诃30岁之前是在北方度过，而且按照所有后来的传记，他在结束南方之旅后又回到北方，但是慧皎所记的事件都发生在南方——更准确地说是在长江下游，以东晋首都建康为中心的一个狭小的地域之内。传记将刘萨诃定义为从北方来的一个朝圣者，最后以“后不知所终”结束了对他的生平的叙述。这里我们必须意识到，对以慧皎为代表的南方僧人来说，“北方”不仅仅

是一个地理概念，同时也是一个政治概念：在晋的首都从邺迁至建康以后，北方就被异族政权所统治。刘萨诃的南方朝圣发生在这个政治巨变之后，无疑证明了佛教中心随晋室的南迁而转移到了南方的观点。根据这个观点，人们只有在南方才能找到年代最久远和最为尊贵的佛教遗物。长干寺中的金像在317年西晋灭亡之后神奇地游行至南方的事迹进一步加强了这一信息：它开始时残缺不全的状态象征了国家的分裂；而其残缺部分在南方的重新发现，直至整个尊像在南方的复原则象征了晋王室统一和统治中国的天赋权利。大约形成于东晋时期的这种南方观点符合了慧皎的需要。当时南北之间的争斗仍在继续，慧皎在杭州嘉祥寺所写的刘萨诃传记表达了他对确立南方佛教正统地位的努力。●

第二，虽然名之为“传”，慧皎的作品实际上只集中于刘萨诃与佛教遗物和圣像的关系上。传中描写的四个事件按照两种叙事模式进行，在第一种情况下，刘萨诃是一名普通意义上的朝圣者，四处参访著名佛像和寺刹；在第二种情况下，他不仅仅是一个访问者，更重要的是对废墟和所埋藏佛教圣物的发现者，此类发掘地点随即成为著名的佛教朝香圣地。在第一种情况下，圣像本身具有神奇的力量，以其自己的意愿，根据政局的变迁出现或消失。这种宗教尊像被称之为“瑞像”，在中国传统文化中常常预示政治的变化。● 在第二种情况下，是刘萨诃超凡的精神力量使奇迹出现，从而得以发现圣物和历史建筑。由此他被认为是一位最能体现佛教“感通”观念的圣者，而“感通”则是“回应某一僧人的高度纯净而自发产生的奇迹”●。刘萨诃寻访和发现的佛教遗址和圣像为南方宗教与政治之正统地位提供了重要证据，一个重要的原因是他所发现的佛塔和遗物把南方与佛教的发源地印度连接到一起：这些圣像和遗物在长江下游存在的本身便印证了南方佛教的正统地位，并进一步证明了作为这一正统宗教守护者的东晋王室的正统性和合法性。

这里我们进而发现慧皎关于刘萨诃南方之旅记述的第三个含义：他的朝圣将一些南方寺院确认为中国最重要的佛教胜地。这些寺院既从它们与印度佛教的直接关系中，也从与中国帝王的施主关系中取得了它们的特殊地位。贯穿于刘萨诃的传记，由单体建筑、

● Arthur Wright, "Biography and Hagiography, Hui Chiao's Lives of Eminent Monks," in *Silver Jubilee Volume of the Zinbun Kagaku Kenkyusyo*, Kyoto University Press, Kyoto, 1954, pp. 383–432.

● Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford University Press, Stanford, 1989, pp. 73–96.

● Bernard Faure, *The Rhetoric of Immediacy*, Princeton University Press, Princeton, 1991, p. 104, note 17.

佛像和遗物组成的寺庙代表了宗教组织和符号的最基本单元。事实上，慧皎关于刘萨诃生平的记述在体裁上与记录建筑工程和重要仪礼活动的"寺庙志"并没有太大的区别。这种相似性可以解释为什么这份传记很容易地就被6世纪《梁书》的作者姚察所采用，以扩充他的南方寺志。[1] 作为一名专业历史学家，姚察又进一步提供了刘萨诃旅程中的另外一些信息，包括对他在长干寺进行发掘的细节报道。他也增加了在此发现之后发生的一系列重要事件的日期和描述，其中包括晋帝本人参拜长干寺、捐造新的建筑和佛像给寺院，以及派大臣和王室成员参加仪式等等。从这里我们可以清楚地看到，尽管长干寺在刘萨诃造访之前业已存在，这个寺院在他访问之后获得了新的意义：如上文提到，刘萨诃对佛教遗物和废弃的阿育王塔的发现一方面重新确立了该寺庙被遗忘的与印度的联系，另一方面，这种宗教意义也吸引了当权者的供奉。

[1]《梁书》，页791～792，北京，中华书局，1975年。

二

慧皎于554年辞世。他死后不久，刘萨诃生平的另一种记录在北方出现，它的作者是胡城的道安和尚。[2] 该传记原文现已亡佚，但在唐代还以碑刻的形式存在。唐代出现的数种刘萨诃传，包括道宣（596–667年）所写的具有广泛影响的《续高僧传》中刘传和敦煌发现的三种传记，都指出道安的传记是他们的主要资料来源，从而使我们可以推测这份原始资料的大致内容。可以肯定的一点是，这份传记中所记录的刘萨诃身世和他的南方朝圣没有什么关系。道宣于唐代初年新写的刘萨诃传干脆省略了刘萨诃的整个南方之旅，而只是让读者去参照慧皎的"前传"。道宣主要依据的是描述刘萨诃南方朝圣之后发生的事件的道安碑文。根据这个新的传记，刘萨诃在420年返回北方，游行到中国的西北。在去凉州的途中，他在番和（也写作盘和，今甘肃省永昌县）稍作停留。在那里，他面对远方的御谷山（或作御容山、仰容山）顶礼并预言将来一尊神奇的佛像将从山崖上涌出。他告诉他的随从："若灵相圆备，则世乐时康，若其有缺，则世乱民苦。"这一预言成为刘萨诃最后的遗言：不久之后他跌入了酒泉西面的七里涧；他的骨头摔成碎片，细小得

[2] 陈祚龙：《刘萨河研究》，页247。

如同向日葵籽。当地人将其骨头碎片串到一起，放到七里涧附近一座古寺的佛像手中供奉。

正如前面所指出的，不同的地理框架将这个新的记载同旧有的记载区分开来。慧皎只记载了刘萨诃在南方的游历，而道安和道宣却专注于记述刘萨诃在北方离他出生地不远区域内的活动。更为重要的一点是，这两种记述对刘萨诃的在时间上的定位判然有别。对于慧皎来说，刘萨诃的意义全然在于他与"过去"的联系：朝圣使他发现了佛教的遗物和遗址，而朝圣本身也是由他生活中的一宗过去的事件（即他的暂死）所导致的。但是对于道安和道宣而言，刘萨诃的意义完全在于他与"未来"的关系：他们笔下的刘萨诃不再是一个寻找遗物和废墟的佛教"考古学家"，而一变而成为一位佛教预言家。他留下的预言有待于证实，同时他也留下了自身的"遗物"作为后人顶礼膜拜的对象。

沿着这一新的方向，道宣将刘萨诃对于番和瑞像的预言作为他所写传记中的刘萨诃惟一一个生活事件加以记录，而把其余的笔墨尽量用在渲染刘萨诃死后番和瑞像的种种灵异。换言之，这篇传记本身的主角已经不再是刘萨诃，而是这身神奇的佛像。这身像与刘萨诃在南方巡礼时所见的圣像有着明显的联系，都被认为是能够按照自身意志行事的神秘"瑞像"。不过二者也有重要不同。最重要的不同点是番和瑞像不再从天竺的过去获取它的意义，而是一身本土的和"未来时"的偶像：它尚未诞生，但有一天会在中国北方的山崖上霍然"挺出"。作传人的想象力显然受到北朝时期为数众多的石窟造像的启发：在他笔下这尊像不再是供奉于城内寺庙之中的金铜佛像，恰恰相反，一座寺院将会被建立于荒野之中以礼敬这尊新出的岩像。道宣这样记载：

> 而后八十七年，至正光初，忽大风雨，雷震山裂，挺出石像。举身丈八，形相端严，惟无有首。登即选石命工雕镌别头。安讫还落，因遂任之。魏道陵迟，其言验矣。逮周元年，治凉州城东七里涧（刘萨诃死于此），忽有光现，彻照幽显，观者异之，乃像首也。便奉至山岩安之，宛然符会。仪容雕残四十余年，身首异所二百余里，相好还备，太平斯在（图20-2）。保定元年（561年）置为瑞像寺

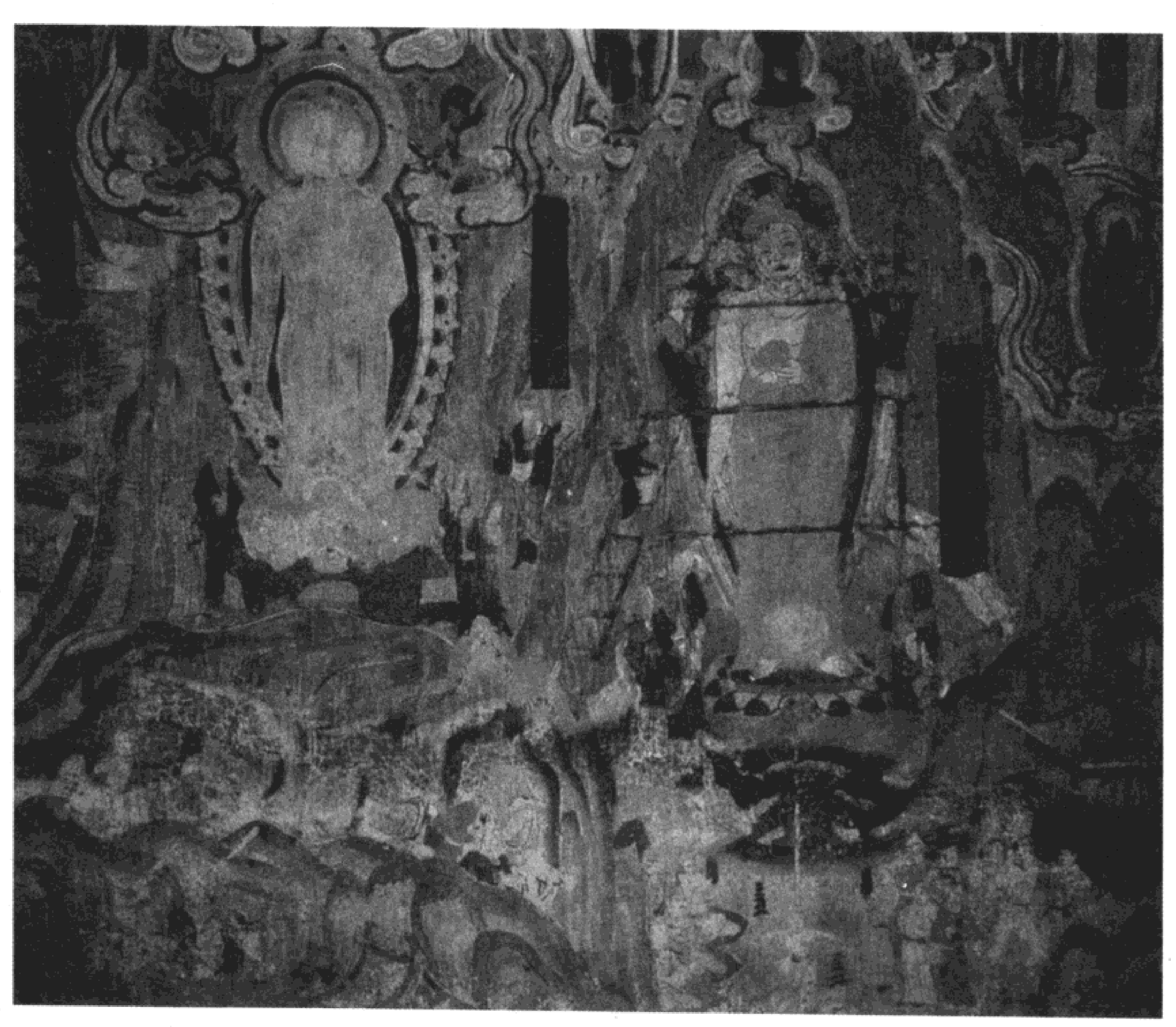


图 20-2 敦煌72窟南壁晚唐至五代壁画中番和瑞像出现及身首复合的情节

焉。乃有灯光流照钟声飞响，相继不断，莫测其由。建德初年（572—578年），像首频落，大冢宰及齐王躬往看之，乃令安处，夜落如故，乃经数十，更以余物为头，终坠落于地。后周灭佛法，仅得四年，邻国殄丧，识者察之，方知先鉴。虽遭废除，像尤特立。开皇之始，经像大弘。庄饰尊仪，更崇寺宇。大业五年(609年)炀帝躬往礼敬厚施，重增荣丽，因改旧额为感通寺。鼓令模写传形，量不可测，约指丈八，临度终异。[1]

[1] Roderick Whitfield, "The Monk Liu Sahe and the Dunhuang Paintings," pp. 68–69.

由于道安不可能记载他死后所发生的瑞像的各种灵验，这部编年史中所记录的隋朝统一中国以后的事情一定是由道宣补写的。这

种叠层累积的结果是这个新的刘萨诃传代表了一个与旧传完全不同的文体，成为一个从回顾角度构造的象征性的历史叙述：瑞像目睹了北魏的灭亡，随后由于北周灭佛而拒绝承认该朝天命，最终以其瑞应颂扬了隋唐帝国的胜利。这种记载清楚地显示出其中隐含的政治走向。作为初唐官方佛教的代言人，道宣积极地参与了政治和公共事务，与太宗（627—650年在位）和高宗有密切的交往（650—684年在位）。● 他的作品显露出强烈的综合趋向，反映出超越以往南、北政治界阈的新的历史尺度。由他和他的同僚所编撰的几大部综合典籍，包括《集神州三宝感通录》、《广弘明集》和《法苑珠林》，将不同来源的佛教灵验故事、方志和传记组合进一个整体之中。并非偶然的是，这三部书都描述了慧皎所记载的刘萨诃在南方所看到的瑞像，也都记述了北方新出的番和瑞像。这些佛教事迹和人物志的汇编因此反映了对国家统一的政治要求。这也进一步说明道宣的刘萨诃传所代表的是当时一种特殊的政治、宗教观点；其他有关这个佛教圣者以及番和瑞像的传说可以在不同的社会阶层中、为了不同的意图而发展起来。

● Robin B. Wagner, "Buddhism, Biography and Power: A Study of Daoxuan's Continued Lives of Eminent Monks," Ph. D. dissertation, Harvard University, 1995, pp. 61–69.

首先，刘萨诃生平故事围绕着多种主题演进。为了强调他皈依佛教的戏剧性转变，一些作者对他青年时在信教之前的凶蛮加以渲染夸张，把他描绘成只知在杀虐生灵中获取快感的一介武夫。另一些作者受到公众对于“地狱”故事兴趣的影响，在敦煌发现的《因缘记》等文献中将注意力集中于刘萨诃在阴间的经历上。其他的作者或讲故事的人强调他作为一个著名朝圣者的名声，有意将其与另外一个完全不同的僧人慧达混淆在一起，后者曾随同法显（342—432年）在5世纪初去印度巡礼。最后，刘萨诃在番和的预言又启发了敦煌本《因缘记》的作者把这位圣僧和敦煌联系起来，宣称正是因为刘萨诃到过敦煌而且做出了预言，这里才得以出现一个在山崖上开凿的千佛洞。

第二，围绕着感通寺发展出一组故事。这座寺庙在唐代成为很有影响的宗教中心，并成为历史写作和说唱故事的一个新焦点。1979年出土于甘肃的一块8世纪残碑上的铭文记述了该寺的历史，碑中披露了许多不见于其他文献的细节。例如，一个“目击者”被创造出来以证明番和像的神奇出现：碑文述说在刘萨诃预言后86

年，一个叫李施仁的猎者追逐一头鹿来到御谷山，突然看到一座雄伟的寺庙，并且有一位圣僧站在寺前（图20-3）。李行礼致敬，但当他抬起头的时候这个僧人已经不见了。他堆起一堆石头，在那个地方做了一个记号。当他正欲离去的时候，一阵滚雷似的声音使他停住了脚步。巨响过后，只见悬崖上出现了一尊瑞像。有意思的是，“猎鹿”情节本来是刘萨诃生平故事的一部分，现在被移植到番和瑞像和感通寺的源起神话之上。本文将在后面说明，这些新出现的叙事进而成为晚唐、五代时期敦煌壁画的一个创作来源。

第三，在“感通”观念的强烈影响之下，刘萨诃与番和瑞像在佛学写作中进一步被神秘化。道宣在他最后的著作《道宣律师感通录》（《大正藏》2107）中记述了他与天人的对话。据说天人表扬了他的著述，但同时也指出了一些缺陷。道宣然后向天人请教番和瑞像和其他神奇佛像的问题。天人告诉他番和像其实是迦叶佛时神灵所造，大菩萨利宾以他神奇的力量使此像能够巡化四方，教导人民，就像佛陀本人那样。数千年后，邪恶的势力控制了这一地域，安放这尊神像的寺庙被毁。但是山神将像举到空中，其后将它安置在一座石室之中。渐渐地石室沉没入悬崖石壁之间。刘萨诃之所以能指出像的所在，是因为他就是利宾菩萨的转生。

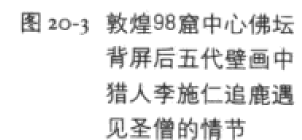


图20-3 敦煌98窟中心佛坛背屏后五代壁画中猎人李施仁追鹿遇见圣僧的情节



第四，初唐时期在中国的西北部，围绕着刘萨诃的崇拜出现了一个强大的地区性宗教信仰。道宣于6世纪初访问这个区域时，看到了这位圣僧（有时被认为是观音菩萨的化身）为黄河上游八个州的汉人和非汉人所崇拜。一个特异的传说在这一区域里广为流传：刘萨诃被认为是一个神奇的法师，白天在高塔里演说佛法，夜晚则隐居于蚕茧之中。对本文讨论更为重要的是，道宣记述了这种地方崇拜与一个叫做"胡师佛"的宗教形象密切相关。据记载这个形象源自建于刘萨诃诞生地的刘萨诃庙中，在整个地区被复制供奉。文献称其为一个有知觉和灵验的瑞像："每年正月，舆巡村落，去住自在，不惟人功……额文则开，颜色和悦，其村一岁死衰则少……额文则合，色貌忧惨，其村一岁必有灾障。"学者中存在的一个普遍的误解是这个"胡师佛"代表刘萨诃本人，因为许多记载说他是一位胡人。[1] 然而，如史苇湘令人信服的说明，胡师佛的实际意思是"胡师的佛"，就如同"阿育王佛"是由阿育王委托制作的佛像一样。他因此认为番和瑞像就是这个在中国西北地区被广泛复制的胡师佛的祖型。[2]

[1] Hélène Vetch, "Liu Sahe: Traditions et Iconographie," in *Les Peintures Murales et les Manuscrits de Dunhuang*, Paris, 1984, p. 71.

[2] 史苇湘：《刘萨河与敦煌莫高窟》，页8～9。

三

不同版本刘萨诃神话中鲜明的南、北观念为我们重新讨论敦煌一些重要的壁画和雕塑提供了新的基础。建于初唐的323窟中的一组壁画基本沿循了南方观点，描绘佛教偶像从印度到中国的传播。另一组图像则以番和瑞像为中心。这一瑞像至少在7世纪早期就已具备了标准的图像模式，但是它的构图的上下文在后来的三百年中持续变化。在第三类图像中，印度和中国的著名瑞像被集合成组，以象征广大的佛教世界。

几篇优秀的论文都以323窟为题。其中金维诺和马世长的两篇文章为该窟南北两壁的壁画提供了详细的图像学证据，[3] 他们的研究使本文作者得以继续探索隐含在单幅故事画下面的连续性地理和时间框架。一个明显的事实是，这两壁上的大部分图像都与著名的佛教赞助人以及来自于印度的著名佛像有关。所描绘的三个著名的佛像中，有两个在南北朝时期（317—589年）来到中国，而且都是最后在南方得到供奉。正如马世长所指出的，画面由北壁向南壁

[3] 金维诺：《敦煌壁画中的佛教故事》，《美术研究》1958年1期；马世长：《莫高窟第323窟佛教感应故事画》，《敦煌研究》1982年1期，页80～96。

展开，在每壁上又是从西向东分布。按照这一顺序来观看，整套壁画中第一个故事是关于西汉武帝时期（公元前140—前87年在位）从西域获得的一身7米高的金像。北壁的最后一幅画面表现的是粟特僧人康僧会向吴国（220—280年）的建立者孙权演示佛舍利法力的事迹。紧接着的是绘在南壁西段的两则故事，其内容我们已经非常熟悉：第一幅描绘西晋时期浮游到中国南方的两身石像。第二幅是关于长干寺中的阿育王金像，其中三个相互联结的画面表现了对佛像、莲花座和头光的相继发现。壁画设计者明显地有意将这些事件安排在一个时间序列中，因此在相应的榜题中清楚地标明了每一事件所对应的朝代。

这一地理及时间框架与慧皎对刘萨诃朝圣以及其他感通故事的叙述中所表现出来的“南方观点”相一致。然而，这些画的直接图像来源却更有可能是初唐时期编纂的佛教百科全书，包括道宣的《集神州三宝感通录》和《广弘明集》。323窟的总体设计也反映了这些初唐文献中强烈的集大成趋向。的确，这些表现外国高僧及偶像的画面是当作这个洞窟的有机组成部分而创作的，绘于两壁以胁侍中心佛龛中的塑像。两壁西端的故事画与中心龛更是直接相连。由于位于西端的这些画表现的均是关于佛教偶像的内容，这就自然会引导观者去思考它们与佛龛中主尊佛像的关系。不幸的是主尊佛像已被严重地改动过，很少有学者提到它。只有史苇湘敦促我们注意中心龛的一个重要特征，即其中精心塑造的山峦，虽然清代被重修，其形式仍极有可能是基于唐代的设计。[1] 以此山峦为背景的中心佛像使我们联想起了番和瑞像，其从山崖涌出的奇迹曾被道宣多次提及。是否这个洞窟中原来的中心佛像所表现的就是番和像？是否造窟者通过把这尊像放在整窟的焦点位置而象征了唐代北方和本地“瑞像”的统治地位？由于此像被修整过，现存样式与标准的番和像不符，我们只能将这些问题留给将来的学术研究。

在晚唐和五代时期“瑞像图”中我们可以看到番和瑞像的标准形式：立佛右臂下垂，左手握袈裟的边缘，榜题标明为“番和都督府仰容山番和县北圣容像”（图20-4）。但这种像的形式在敦煌至少在初唐时期就已经出现了：建于7世纪晚期和8世纪初期的203窟中的主尊佛像便具有同样的图像特征（图20-5）。这尊像的躯体为浮雕，

[1] 史苇湘：《刘萨河与敦煌莫高窟》，页8。



图20-4 敦煌237窟中心龛顶部唐代壁画中的番和瑞像

头部为圆雕，以龛内主尊的身份立于群山之中。它的环境和位置因此支持了关于323窟主尊的原型是番和像的推测。

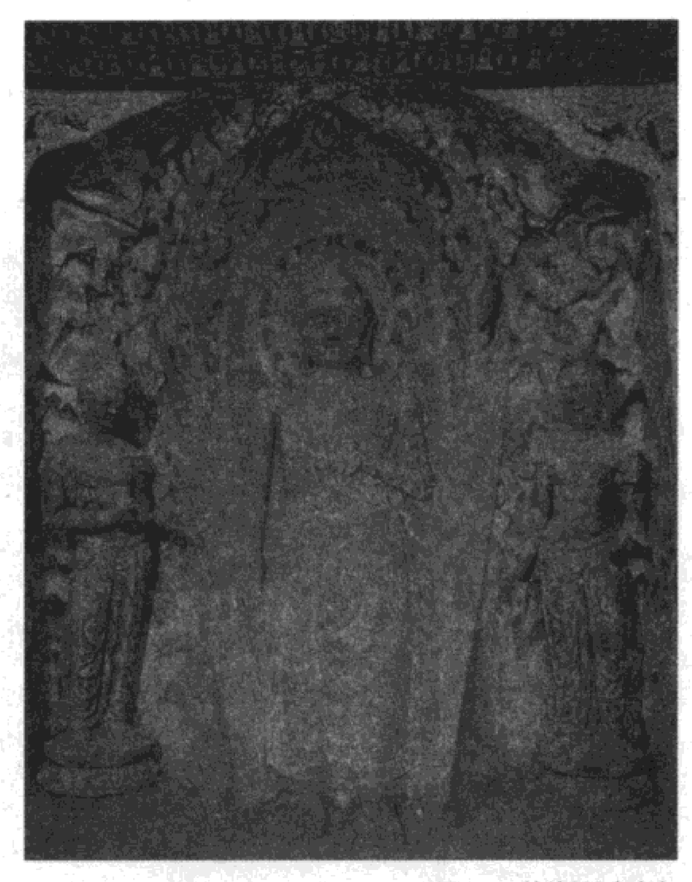


图20-5 敦煌203窟中心龛初唐造像

203窟主尊圆髻方面，袈裟褶劈采用平行的曲线，其严格的正面形象及直立姿态与胁侍菩萨形成了强烈的对比，后者柔韧弯曲的躯体表现了初唐时期新的艺术风格。史苇湘因此令人信服地推测这一佛像是对北朝造像古朴风格的有意模仿。[2] 有趣的是，据报道在被认为是唐代番和县境内的一所古代寺庙里，发现了一尊北魏或北周时期的古代佛像。按照孙修身的说法，该像头已失，浮雕的躯体约高6米。在红色花岗岩石壁上雕出的这尊像原来装有一个用青石雕刻出的头，此头现存永昌县文化馆。根据这尊像的地点和年代，以及其分别雕刻的头和躯体（它们不同的色彩在晚期敦煌绘画中被忠实地加以表现），孙修身相信这就是文献中所记载的番和像。[3] 如果这一观点可信的话，这尊唐代以前的石像很可能就是敦煌203窟主尊所根据的原型。

203窟中心龛的设计与出于敦煌石室现存大英博物馆的一幅精美刺绣画的构图有密切关系（图20-6）。在这幅尺寸特大的刺绣幡画的中心同样有着做标准姿势的番和瑞像。如同203窟一样，两身菩萨侍立于佛像两侧。轮廓分明的重重山崖进而环绕着中心佛像，暗示着番和瑞像所处的地理环境。从靠近下部边缘的施主形象来看，这件作品应创作于8世纪。所有这些征相明显地证明，尽管这幅画以前被定名为《释迦灵鹫说法图》，它正确的名称应该是《番和瑞像图》。另一件属于这组作品的是敦煌300窟主龛中的佛像。此像稍晚于203窟而与大英博物馆刺绣画的时代接近，它没有胁侍菩萨和弟子。但是其他特征（如佛的站姿和群山的背景）说明它所表现的也是番和瑞像。

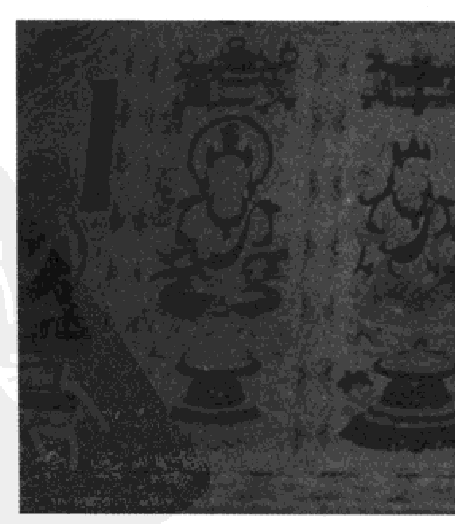
我们无缘知道大英博物馆藏刺绣番和瑞像是在何种宗教场合中使用的，但是203窟佛像的位置则是明确的，从其位置可以进一步

[2] 史苇湘：《刘萨河与敦煌莫高窟》，页8。

[3] 孙修身：《刘萨河和尚事迹考》，页304。

考虑这种瑞像雕塑在7、8世纪间的宗教性质等重要问题。以正面姿态威严地站立于中心龛中，这一形象明显是洞窟神堂中宗教礼拜的主要对象。事实上，它的中心位置和仪礼功能使它与佛陀本人相当：礼拜者将最虔诚的信仰献给它，从它那里祈愿今生和来世的幸

图20-6 大英博物馆藏敦煌17窟石室出土唐代刺绣幡画中的番和瑞像（C.00260）



福。但另一方面，这尊像明显地模写一个去敦煌不远、业已存在的宗教偶像：203窟主尊的身体很不自然地向后倾斜，似乎斜倚在崖壁之上。对番和瑞像如此刻意的模仿无疑说明了该像的强烈吸引力，但其结果却是一种观念上的模棱两可：敦煌石窟中的“番和瑞像”一方面被作为佛本身加以崇拜，但另一方面又是一尊业已存在的宗教偶像之翻版。

这种模糊观念在8世纪之后逐渐消失了。到中晚唐时，对“神的表现”和对“像的表现”在观念上被清楚地区分。由此，这两类佛像在佛教礼仪建筑中被赋予不同角色。这种变化的一个重要结果是出现了叫做“瑞像”或“瑞像图”的新题材，通常由一排长方形画面组成，每一个画面描绘一身印度、和阗或中国的著名佛教尊像(图20-7)。这种群像出现在壁画和幡画中，它们的榜题也被抄录在文书里（如藏经洞中发现S.5659和S.2123等写本）。本文的目的不是综合介绍这些图像以及它们的社会和宗教内涵(即便对这些问题做粗略讨论也将大大超出了本文的范围)，而是侧重于它们在重新定义宗教偶像中的意义。从本质上说，“瑞像图”是一种“图像的图像”(meta-image) ——一种对“经典表现的再表现”(“a representation of a classical representation”)。瑞像图的这一地位是通过它的榜题和在洞窟中的位置来界定的。它们总是在榜题中标明这是一组佛和菩萨的“像”，而不是将所绘形象称为某某佛或菩萨。在最简单的例子中，榜题通过标明该像的所在而得以说明佛像的性质；在其他情况下，榜题还提供了像的制作年代和有关的灵

图20-7 在敦煌237窟中心龛顶部唐代瑞像壁画中番和像居于中央



异。成组的敦煌瑞像图经常绘于洞窟中的两种地方：或者在中心龛中主尊佛像的上方，或者在通向主室的甬道顶上。在第一种情况下，它们的功用是再现佛教世界中的著名偶像，以烘托龛中主像的荣耀，后者在洞窟中接受礼拜。在第二种情况下，这些“形象之形象”不直接属于象征佛教神圣世界的主室，而是引导着人们通向这个世界。因此，虽然敦煌的佛像都是人工所制的宗教偶像，但它们实际上属于不同范畴，各自具有不同的宗教特质。一组直接表现神灵，因而能够接受崇拜者的礼敬；另一组则表现“神灵的像”。前者所表现的是艺术再现的原始模型，后者所表现的是艺术再现本身。

这种概念上的区分为晚唐五代时期出现的一种番和瑞像的新式样提供了基础。与出现于一组瑞像之中的番和瑞像不同，这种新式



图20-8　敦煌55窟五代中心佛龛



图 20-9 敦煌61窟中心佛坛背屏后五代壁画中猎人李施仁追鹿的情节

样以此瑞像为惟一的构图主题，常绘于洞窟内大型“屏风”的背面。在一些五代时期的洞窟中，这种屏风立于主尊佛像的背后。由于可容观者驻足的、处于屏风和洞窟后壁之间的是一个相当狭窄的空间，画在这种位置上的番和像几乎无法看到。因此，这种像的作用主要是概念的而不是视觉的：它被画于屏风背面，目的是与屏风前方的雕塑佛像相对应（图20-8）。换言之，屏风前方的雕塑佛像代表着佛本人，暴露于公众面前并决定着宗教仪式空间的中心所在。而画于屏风背面的瑞像则是作为佛的“像”或“影”，这一特性也被其绘画媒介的两维性强调出来。在一些例子中，叙事性画面进一步围绕屏风背面的瑞像，从而将其框定在一个历史情境中。这些场面有时演示猎人逐鹿和遭遇僧人的故事（图20-9，也见于图20-3），所表现的内容很清楚地是“感通寺碑”所记载的传说，即猎人李施仁追逐一头鹿来到御谷山，目睹番和瑞像在山崖上出现的故事。这些叙事场景因此强调此像的历史特殊性，与屏风前代表超时空佛陀的塑像形成对比。

就图像的构成而言，这些背屏后面所绘的番和瑞像与敦煌藏经洞所出的一件残绢画关系密切，该画现分藏于伦敦大英博物馆和巴黎的集美博物馆（见图20-1）。就像许多研究者业已指出的，这幅画可能制作于五代时期。绘画者同样是用叙事性的场景来表现番和瑞

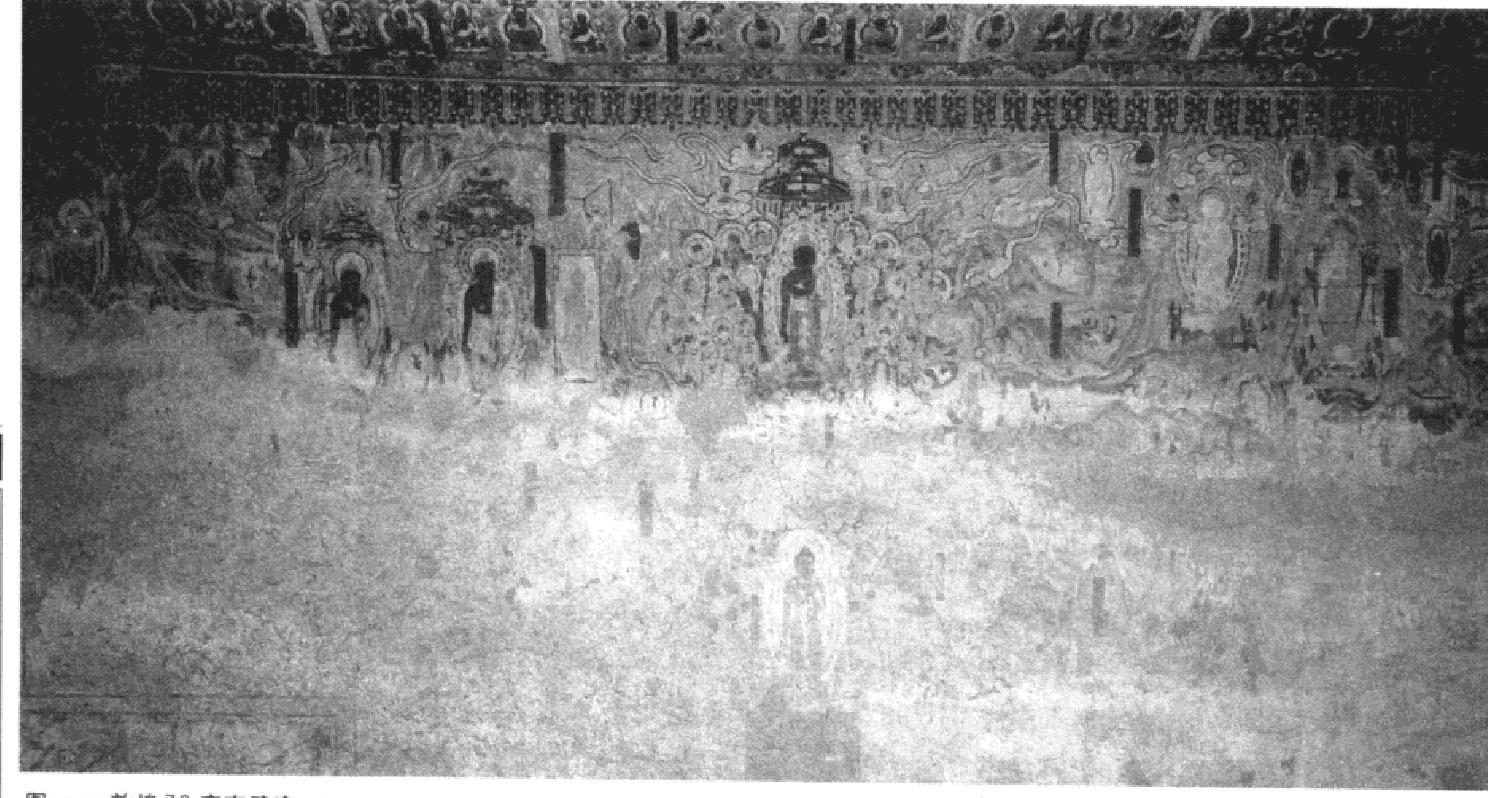


图 20-10 敦煌 72 窟南壁晚唐至五代番和瑞像壁画



像，但这些场景较之发现于屏风后面的画面要丰富得多；画家并将刘萨诃本人画在了他所预言的将要在山崖上“挺出”的佛像旁边。[1] 由于好几位学者已经仔细地研究过这幅画，也由于该画严重残损，无法复原全貌，我将下文的讨论重点放到敦煌72窟南壁壁画上（图20-10）。这幅画是我们所知道的最为复杂的表现番和瑞像的绘画，不仅包含了上述大英博物馆所藏绢画中所有形象，而且还多出许多叙事画面。这幅壁画的主题至迟在1982年就已被正确地辨认出来。不过直到最近，研究者一直受到一个不幸现实的局限：72窟于晚唐、五代时期开凿之后就为水浸泡，之后风沙又淹没了大半个窟，结果使得下部壁画几乎完全消失。1989年，敦煌研究院研究员霍熙亮做出了艰巨的努力，力图重新“发现”原画内容。由于墙壁的表面没有遭到硬性破坏，依然带有原来的色彩和墨线的轻微痕迹，霍熙亮在烛光之下仔细辨识这些残迹，通过几个月的艰苦工作，终于提供了一幅线描图，显示了壁画中的大部分形象和题记（图20-11）。

[1] 孙修身：《刘萨河和尚事迹考》，页300～303；Roderick Whitfield, "The Monk Liu Sahe and the Dunhuang Paintings".

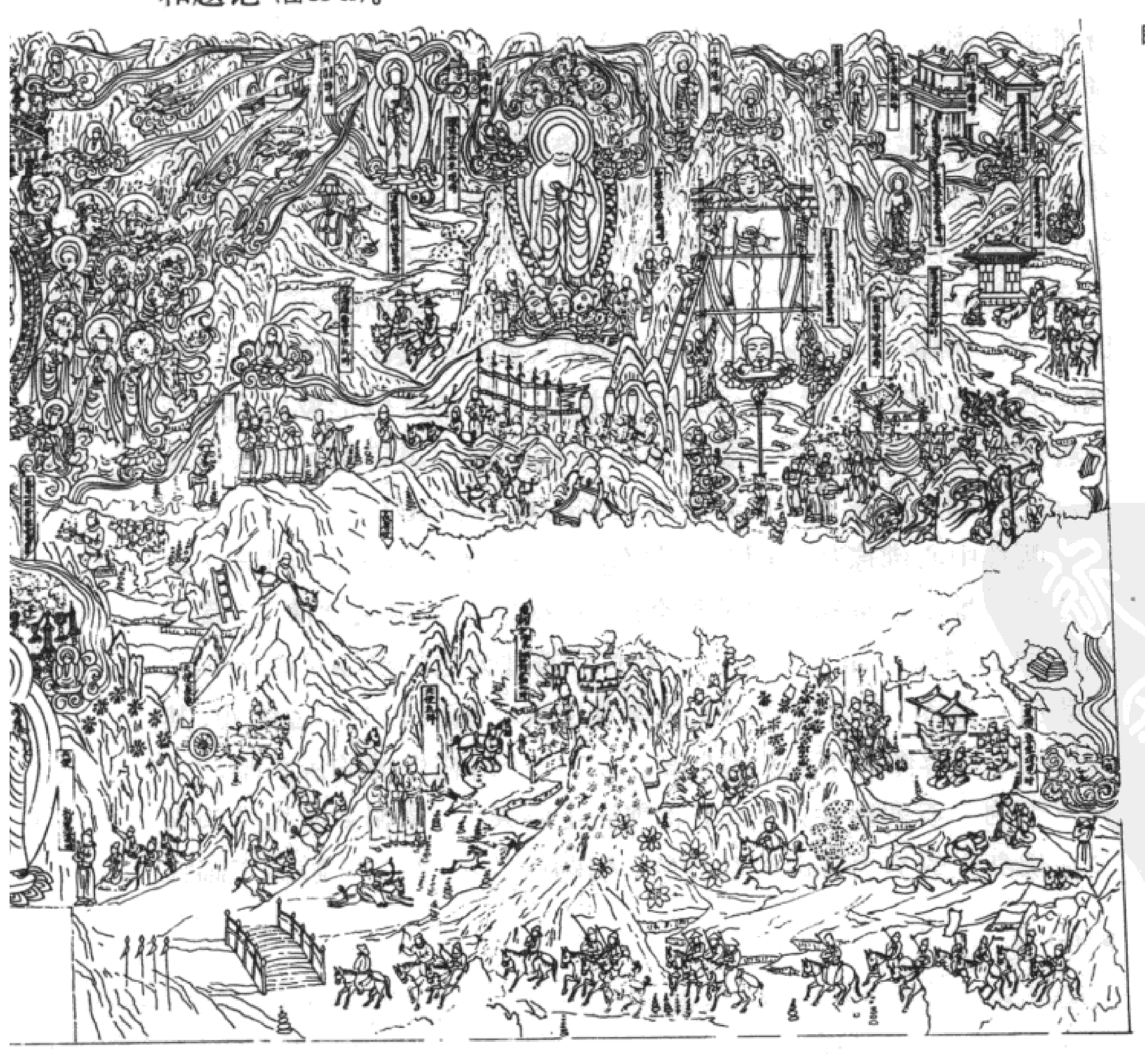


图20-11 敦煌72窟南壁晚唐至五代番和瑞像壁画线描图（霍熙亮绘）

霍熙亮的论文和复原图发表于1993年，该文还提供了他对所复原壁画的细致描述。[●] 但这里的问题是，我们到底应该如何去"读"这样一幅极其复杂、可能是传统中国艺术中对宗教偶像最为深刻的思考的画？通常的一种方法是将画中的场景与文献中所描写的事件进行联系，以便复原图画所描绘的"故事"。但如我在另外一篇关于敦煌文学和艺术之关系的论文中谈到的那样，这种方法的问题在于，在文学作品中以线性方式展开的事件，经常以似乎混乱的方式出现在图画里。[●] 因此一个艺术史家不但必须确定单幅场景的故事内容和来源，而且还需要揭示画家在其作品中用以重新组合这些场景的空间和叙事结构。这种方法论的提议曾引导我对一些敦煌绘画进行重新解读，它也将引导我对72窟壁画做出以下的观察。

● 霍熙亮：《莫高窟第72窟及南壁刘萨诃与凉州圣容佛瑞像史迹变》，《文物》1993年2期，页32～47。

● Wu Hung, "What is *Bianxiang*? — On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature," in *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52.1 (1992), pp. 111－192. 译文见本书《何为"变相"？——兼论敦煌艺术与敦煌文学之关系》。

按照宗教偶像画的通常做法，这幅壁画的作者在构图的中央部位描绘了主要神像。但是这里我们所发现的不是一个，而是两个完全相同的佛像，沿中轴线上下排列（见图20-14）。两像均采用了番和瑞像的标准姿态，右臂下垂，左手握袈裟的一角。所不同的是上面一身佛像的周围围绕着一大群菩萨、罗汉和天王，其他的天人正驾云前来参加盛会。这个场面因此和敦煌壁画中经常表现的天宫中的法会相似，其特殊之处是中心佛陀的姿势。这一姿态也是下方佛像的特征，但是这尊佛像的环境则是略呈三角形的一带山峰，因此所描绘的明显是御谷山中的番和像。两像的相同姿势说明了它们之间的关系：上方的像所表现的天上的佛陀，是地下的番和瑞像的原型。因此，同一佛像在画面构图中心部位的双重出现突出了该画对宗教偶像的性质和含义进行反思的中心主题。画中的其他形象进而表现这种性质和含义的两个主要方面：(1) 瑞像通过灵异对人类事件做出反应；(2) 它在人类世界中所受到的尊崇和破坏。

两尊中心佛像将画面分为左右两部分。右半部（即西半部）最突出的场景演示番和像的种种奇迹：在接近下层中央佛像（即番和像）之处，李施仁正在礼敬一个和尚（通过旁边的榜题可以确知是刘萨诃）。然而，李所见到的无头像却出现在画面的上部边缘处，其榜题为"圣容像初下无头时"（图20-12）。三个落在像前的佛头暗示后来发生的一系列事件，即由于北魏注定要灭亡，该朝多次把佛头安装在佛身上的努力都以失败告终。榜题中的动词"下"解释了画家



图 20-12 敦煌 72 窟南壁晚唐至五代番和瑞像壁画线描图局部之一（霍熙亮绘）

将这一场面放在图画上部的原因：与人类制造的佛像不同，番和像被认为是一个可以自由行动的“圣容像”在人间的显示，从天上（在画面上部表现）下降至地上。上面我引证了《道宣律师感通录》中的一段陈述，说番和像是天上佛陀形象的化身，由神所创，能够像佛本人一样四处游行、教化民众。值得注意的是，在 72 窟中的这幅壁画中，以番和像形式出现的佛像不但沿构图中线两次出现，而且以缩小的形式数次在画面上部的云中显现，或是在去往龙亭的路上，或是去赴灵鹫山法会，一个这类形象的榜题解释说：“圣容像

真身乘云来时。”这些“圣容像”提供了佛陀和番和像之间在概念上的联系。由于刘萨诃能够与这个天上形象交流并实现它的愿望，他因此可以预言该雕像在人间的出现。

进而言之，沿中线描绘的两身佛像不仅将画面分为左右两部，也把画面分成上部的天国和下部的人间。在构思下部壁画时，艺术家考虑到当地的真实地理：构图的中央是瑞像所在的番和县御谷山；左下角的城市是“支山张掖县”；右下角相应部位描绘的是七里涧，是番和像佛头在北周初年出现的地点。这里，有关佛头的几个场景构成了一个独立的叙事序列，蜿蜒向上延伸至画面上部。这个系列中的第一幅画面描绘佛头“降落到”地上的情况。之后人们发现了它，礼敬它，并用精致的轿子将它运到无头的番和像前，最后将它安置在佛身之上（图 20-12）。每一幅场景都由一个在长方形框内的榜题来说明。



图 20-13 敦煌 72 窟南壁晚唐至五代番和瑞像壁画线描图局部之二（霍熙亮绘）

当我们将视线转移到画面的左半部分时，几幅重要场景表现了人类对于番和像的两种对立反应(图20-13)：要么礼敬它，试图通过复制它的形象来传播它的神明，要么企图破坏、摧毁它。这些画面的主题因此由瑞像的灵验转变为人的行为。在上层中央佛像的旁边，两幅场景描绘“请工人巧匠量真身造容像时”和“请丹青巧匠邈圣容像时”的场景。在第一幅场景中，番和像被复制为一幅长方形画框中的一个两维图形，而第二幅场景描绘的是一位雕塑者在一个僧人的监督下丈量佛像。这样，这两幅场景就展示了两种主要的艺术表现形式，也说明了著名的偶像通过这两种形式得以复制和传播。与此形成鲜明对比的是邻近两幅表现“蕃人无惭愧盗佛宝珠扑落而死时”和“蕃人放火烧寺天降雷鸣将蕃人霹历打煞时”的画面。值得注意的是，这些情节与任何已知的文献记载无关，极有可能是画师自己对中唐时期吐蕃占领敦煌做出的反应。

这些形象和事件占据了画面的大部分，决定了这幅壁画的主要内容。然而分散于画面上的许多小像也在画中扮演了重要角色，不容忽视。其中一组人物是各种施主和信仰者，包括皇帝的使臣、地方耆宿与官员、外国香客和商人。另一组包括刘萨诃的各种肖像：他或在礼敬画面中央的佛像和番和像，或在天国中沉思，或在死后86年后出现于李施仁面前。这些变幻的形象显然超越了时空界限。然而需要记住的是，这幅壁画中占据支配地位的是番和瑞像，刘萨诃只占据了十分有限的空间。如上文谈到，我们在唐代所写刘萨诃的传记中也发现类似的现象：这些传记关注的焦点从一个圣僧转移到这个圣僧所预言的圣像之上。

画面中的第三组也是最后一组形象是各种各样的天人，包括番和像在天上的“圣容像”(图20-14)。贯穿于这类描绘之中的是一种特殊观念，即人世间的著名瑞像都是由它们在天上的“原型”所派生出来的。这些“原型”具有佛教神祇的地位，是佛教神殿中的常规成员。72窟壁画中有14身佛像作番和像的标准姿势。虽然它们的图像相同，但是宗教含义则各不相同：如上所说，他们所表现的有作为天上佛国主人的“真正的”佛陀，有作为这一天国的成员的“圣容像”；有这一天上形象在人间显现的番和瑞像；还有从这个神异的番和瑞像复制而来的绘画和雕塑作品。所以，这14身佛像所共



图20-14 敦煌72窟南壁晚唐至五代番和瑞像壁画线描图局部之三（霍熙亮绘）

同构成的是一个佛教圣像系统的逻辑和存在——从它的概念到物化，从它的神学起源到尘世间无休止的复制。这一系统的基本观念是“表现”(presentation)而非“再现”(representation)：当一身瑞像被认为是天上形象的自我显现时，人类艺术家的作用只能是一个复制者，而他的任务是复制不能被复制的一个对象。

（杭侃 译，李崇峰、王玉东 校）

21

汉代道教美术试探

（1999年）

道教的起源和早期发展一直是道教史研究中的一个重要问题，古今中外学者多有论述。感于文献记载之不详，自宋代以来学者就不断以考古资料补史。如洪适在其《隶释》和《隶续》中记载“老子铭”，“祭酒张普刻辞”，“仙人唐公房碑”。[1] 清代金石学家亦不断收集与道教有关的资料，如王昶《金石萃编》载“仙集留题”等铭文。[2]

考古资料在近年尤为道教史学者所重视，其主要原因是更多与早期道教有关的证据随中国田野考古的迅猛发展而见天日。这类考古材料中最有名的例子是大家所熟知的“墓券”与“镇墓文”。虽然以往学者如罗振玉等对此已有著述，但往往着重于其文字学或社会学的意义，近几十年来这些文字材料在墓葬中的大量发现大大突出了其宗教学的意义。若干学者甚至以此作为研究汉代原始道教（proto-Daoism）最可信的证据。[3] 除汉代“墓券”、“镇墓文”、碑记以外，有的学者在出土的东周文献中也发现了与早期道教信仰有关的材料。如夏德安（Donald Harper）认为放马滩1号墓出土秦简中即包含有对“还魂”信仰的明确记载，为研究尸解概念的起源提供了重要证据。[4]

在不断发现整理这类出土文献的同时，一些学者也开始注意到非文献考古材料与早期道教的关系。到目前为止这类研究多集中于对汉代画像中特定形象图像学的考察，如某像为东王公或西王母，某像为太一，某像为天帝使者，等等不一而足。但这种研究最终总面临一个问题，即这些图像究竟是否可定为道教图像或与道教究竟

[1] 《隶释》卷3；《隶续》卷3。陈垣：《道家金石略》，页3－4，北京，文物出版社，1988年。

[2] 王昶：《金石萃编》卷7，页19；陈垣：《道家金石略》，2，页5－6。

[3] 对“墓券”与“镇墓文”的研究甚多。其中具有代表性的论文包括吴荣曾《镇墓文所见到的东汉道巫关系》，《文物》1981年3期，页56～63。

[4] Donald Harper, "Resurrection in Warring States Popular Religion," *Taoist Resources* 5.2 (December 1994), pp. 13–28. Anna Seidel, "Tokens of Immortality in Han Graves," *Numen* 24, pp. 79–122；"Traces of Han Religion," 秋月观暎编《道教と宗教文化》，页578～714，东京，平河出版社，1987年；"Post-mortem Immortality, on the Taoist Resurrection of the Body," in *Gilgul: Essays on Transformation, Revolution and Permanence in the History of Religions*, Leiden, E. J. Brill, 1987, pp. 223–237；Terry F. Kleeman, "Land Contract and Related Documents,"《中国の宗教、思想と科学——牧尾良海博士颂寿记念论集》，页1～

34，东京，国书刊行会，1984年。Peter Nickerson，"Shamans，Demons，Diviners，and Taosits — Conflict and Assimilation in Medieval Chinese Ritual Practice (c. A. D. 100–1000)，"*Taoist Resources* 5.1 (August 1994)，pp. 41–55。

有何种关系。众所周知，道教在其形成过程中大量汲取了种种非道教文化因素，包括儒、佛，以及大量方技巫术和民间信仰。如果根据晚出道教文献中的说法而认为被汲取之因素均为道教艺术，那就不免本末倒置了。我因此不同意某些文章把西王母之类图像笼统称为道教图像的说法。

但在采取谨慎态度的同时，我们也决不能认为汉代美术中不存在道教因素。实际上，我们甚至可以假定汉代美术中肯定存在道教因素。这一假定的主要根据是东汉中期以后道教和墓葬艺术的发展显示出在内容、时间和地域上的重合性。首先从内容上说，道教的基本目的是成仙，不但追求不死，并且宣传死后也可升仙。而墓葬画像的基本目的是为死者布置一理想化的死后世界。画像内容自2世纪以降尤其以神仙题材为大宗，其他流行的画像题材如避邪、驱鬼等等也与早期道教的功能有关。再从发展的地域和时代看，据文献记载道教至迟自2世纪中叶已在朝野内外有相当大的影响。桓帝事黄老道，宫中立黄老之祠。● 张角亦奉黄老道。"有徒数十万，连结郡国，自青、徐、幽、冀、荆、扬、兖、豫八州之人，莫不毕应。"●

●《后汉书·襄楷传》、《王涣传》。

●《后汉书·皇甫嵩传》。

蜀中的五斗米道在张陵开始创教的时候已有"弟子户至数万"。至其孙张鲁时更是独霸一方，割据汉中近30年，从2世纪末至3世纪初在四川盆地建立了中国历史上第一个政教合一的道教政权。除中原的太平道和四川的五斗米道之外，史书所记的"妖贼"还有"黄帝子长平陈景"、"真人南顿管伯"等等。● 虽语焉不详，但"黄帝子"、"真人"等称谓显示出其与早期道教的关系。再转过来看一看墓葬艺术的发展，值得注意的是2世纪，特别是2世纪后半叶也正是汉代墓葬画像艺术的黄金时代。而文献所载早期道教门派最活跃的地区如山东、江苏北部、河南东部（青、兖、徐、豫）和四川（蜀）也正是汉代墓葬艺术最为发展的地区。这些墓葬属于各个社会阶层，墓主既有官吏也有平民。可以想见，迅猛发展的道教崇拜甚有可能会对当地的墓葬艺术产生影响。亦可以想见山东、河南、四川等地众多的画像墓中必有属于道教信徒者。而这些信徒甚有可能在其墓葬中表达自己的宗教信仰。除墓葬画像和墓葬器具外，道教信仰也可能在其他艺术形式如铜镜及道观石刻中得到表现。

●《后汉书·桓帝纪》。有关其他东汉时期"妖贼"的记载见《资治通鉴》，卷51、53、57。

如果这一假定可以成立，下一步的问题就是如何把汉代美术中的道教因素分辨出来。如上所说，在没有铭文辅助的情况下进行这项工作很不容易，主要是因为早期道教图像很可能与传统的神仙、祥瑞及阴阳五行图像没有截然区别。换言之，由于早期道教艺术大量吸收了传统的神仙、祥瑞及阴阳五行图像，其“道教”特质就不能只根据单个图像符号来决定，而需要考虑多种图像符号之组成以及图像学以外的因素。举一个例子来说，我们很难证明一个孤立的西王母像是否为道教图像，但如果这个图像属于一大型构图并和其他画像和器物共同出现的话，我们就有较多线索去研究这个图像的特殊历史性和宗教含义。进而考虑其所属墓葬和地域，我们就有更多可能推测这一西王母像是否与道教信仰有直接关系。我举这个例子的目的是想说明一个对研究早期道教艺术至关重要的问题，即研究者不仅需要不断地丰富研究资料，而且需要不断完善研究方法和释读方法。研究方法的缺陷既可导致把非道教图像断定成道教图像，也可导致对丰富的道教因素视而不见。本文题为《汉代道教美术试探》，其主要目的是对断定早期道教美术的方法做初步探讨，并非做最后结论。但我也希望事先说明：美术史研究方法总是多种并存，从没有一种方法是万能的。对方法的讨论因此总必须结合具体历史情况，兼采各学术传统之长，以解决实际问题为目的。这可以说是本文的总体意向。

既要讨论早期道教美术，就必须对“早期道教”和“美术”这两个基本概念有所界说。学者对“什么是道教”这个问题的回答可说是太多了。一个常见的倾向是把这个问题转化为另一个问题，即“什么是道教与民间宗教信仰（popular religion and beliefs）的区别”。● 可以想见，这一问题在道教刚刚出现尚未系统化的时期尤为关键，但也尤为不易回答。文献记载的东汉道教多与方术杂技有不可分割的关系。王充说“方术，仙者之业”●，其《论衡·道虚篇》中把种种方士和神仙家都称为“道士”、“道人”，或“道术之人”。汉末的道教虽然已逐渐组织化，但其所行之术如驱鬼、疗病、房中等与民间方术少有区别。因此以正统自居的道派总要和这些民间道教划清界限，称之为“伪伎诈称道”。当魏晋南北朝时期的道

● 对于这个问题代表性的讨论包括宫川尚志《道教概念》，《东方宗教》16（1960年）。酒井忠夫、福井文雅：《什么是道教》；福井康顺等（朱越利译）：《道教》卷1，页1～24，上海，上海古籍出版社，1990年；Anna Seidel, "Chronicles of Taoist Studies in the West 1950–1990," *Cahier d'Extrême-Asie* 5 (1989–1990), pp.223–347，特别注意页283～287。Rolf Stein, "Religious Taoism and Popular Religion from the Second to Seventh Centuries," in Holmes Welch and Anna Seidel, ed., *Facets of Taoism: Essays in Chinese Religion*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, pp.53–82.

● 刘盼遂：《论衡校释》2册，页316，北京，中华书局，1990年。

教大师如葛洪（？—343年？）、寇谦之（365—448年）、陆修静（406—473年）、陶弘景（456—536年）力争把道教的理论和组织系统化的时候，他们更是攻击早期道教为“妖道”、“淫祀”、“三张鬼道”等等。● 以此观之，无论是东汉的儒家还是后代的正统道士都把汉代道教与方术及神仙信仰差不多同等看待，而汉代的道教徒也还没有为自己树立一个明确的宗教系统。考虑到这种情况，本文不准备把汉代道教和民间宗教信仰作为两种对立范畴截然分开，也不急于马上为汉代道教立界说。一个更需要避免的倾向是采取某种特定晚近道家立场，以正统自居，否定道教发展中的复杂性，将与己不同的道教宗派均斥为非道教。我所采用的方法是把和早期道教有关的人物及事件依照其宗教和社会性质归入两大系统四种类型，进而考虑这些不同类型的思想和行为在美术考古中的体现。●

第一个系统的人物及事件均以个人性宗教行为为基础。这些人物又可分为两类，一类属于“方仙道”范畴，另一类则自认为道教中人，称道家、道士或真人。“方仙道”这个名词在西汉时已有了，《史记·封禅书》称宗毋忘、正伯侨、羡门子高等人“为方仙道，形皆销化，依于鬼神之事”●。这里“方”指方术，“仙”指行方术的目的，“方仙道”因此是用各种方法以求成仙的道术。成仙之术大略可分两类，其大宗为长生术以求不死。郑樵把宋代有关长生术的书籍分为吐纳、胎息、内视、导引、辟谷、内丹、外丹、金石药、服饵、房中和修养各类。● 近人窪德忠将长生术归纳为辟谷、服饵、调息、导引、房中五项，● 比较接近汉代的状况。但“方仙道”不仅追求不死，其道术也包括追求死后成仙的“尸解”或“形解”之法术，即《封禅书》所说“形皆销化，依于鬼神之事”。行“方仙道”的人也叫“方士”、“道士”，或“神仙家”。● 其最重要的特点一是对“术”的重视，二是私相传授，独立行道，因此与有组织的宗教集团有根本性质上的区别。由于“方仙道”基本是个人性的和流动性的，其活动范围就可以极广，虽发源于特定地区，但随后即流入各地，渗入各个社会阶层。一般说来，在汉代不管某人所行何种之术，只要是为了成仙的个人性行为就都可以归入“方仙道”。●

这些早期的方士在行为模式上与后期的独立道士有密切关系，

● 这也说明了学者们对道教与民间宗教之区别的关注实际上很接近道教徒在为自己定位时所采取的态度。Anna Seidel, "Chronicles of Taoist Studies in the West 1950–1990," p. 283. 这种态度正好说明了正统道教自知其与民间宗教的密切关系而对于后者的混淆极为敏感。

● 应当指出的是除这三类以外，还有一类与早期道教有关的人物是独立行道的“真人”和道士。近年的考古发掘也为研究这类道士在汉代的情况提供了重要资料，如新发现的《肥致碑》生动地描写了一个“真人”的行迹。但是因为这类人物与汉代艺术的关系不大，本文就不专门对这些材料进行讨论了。

● 《史记·封禅书》。

● 郑樵：《通志》。

● 窪德忠：《道教史》（世界宗教丛书 9），页30，山川出版社。阪出详伸：《长生术》，福井康顺等：《道教》卷1，页195～231。

● 如《后汉书·方士传》中费长房、甘结、东郭延年、封君达等亦属神仙家。费长房即称："我，神仙中人。"

● 参见卿希泰主编《中国道教史》第一卷，页75，成都，四川人民出版社，1988年。

二者均采取个人修炼、私相传授的方法，因此和大规模的宗教组织不同。但二者也有重大区别，其一大区别是某些晚近道教真人对宗教教义和理论的阐述开始具有强烈兴趣，其传授内容也就逐渐从“传术”转移到“传经”。承继方士和神仙家传统，他们的著作多假托来自神仙，尤其是常常托言老君相传。这一倾向至少在西汉末就已出现了，如成帝时齐人甘忠可作《天宫历包元太平经》，自称“天帝使真人赤精子下教我此道”。又如大约顺帝时出现的《太平经》说为老君授帛和，帛和授于吉，于吉授宫崇，而后传诸于世。虽然《太平经》（或其不同版本）随后成为汉末道教组织的神书，这部书的最初出现似与这种组织并无直接关系。宫崇向顺帝献这本书，随后襄楷又将此书献给桓帝。这类举动都和早期方士依附王室权贵以张大其势力的做法很相似，但其所上的秘密已不是神丹仙药，而是道教的神书。东汉时期造作的道书远远不止《太平经》一部。葛洪《抱朴子·遐览篇》中著录道经670卷，符箓500余卷。其中不少应是汉代的产品。葛洪本人可说是汉以后这类独立道士的最大代表。他受《金丹之经》、《三皇内文》、《枕中五行记》于郑隐，又师事鲍靓，至晚年至罗浮山炼丹，“在山积年，优游闲养，著述不辍”。

第二个系统的人物及事件均以集体性宗教行为为基础。又可分为两类，一类属于在正式道教集团出现以前的民间宗教组织，另一类则为太平道和五斗米道这类早期道教组织。道教集团出现以前的民间宗教组织常具有强烈的反政府倾向，在官方的文献中称为“妖贼”或“妖道”。史书所记载的妖贼造反多在社会混乱、民不聊生的情况下出现。如建平四年（公元前3年）关东庶民“为西王母筹”之乱就是在“大旱”、“民相惊动”的背景下发生的。● 虽然研究道教史的著作对此事件鲜有议论，我希望特别强调其与早期道教有关的几个特点，包括偶像崇拜（“聚祠西王母”）、组织联络（“传行诏筹”）、占卜仪式（“设张博局，歌舞祠西王母”）、使用符箓（“母告百姓，配此书者不死”）、异人降临（“纵目人当来”）、神示应验（“不信我言，视门枢下，当有白发”）等六项。我也曾提出这一以西王母崇拜为中心的平民造反或与《易林》这本书中24条之多有关西王母的占卜验词有关。● 而《易林》和早期道教似乎又有渊源。据《后汉书·方士传》，方士许曼之祖父许峻“行遇道士张巨君授以方

● 对此事的记录见《汉书·天文志》、《五行志》、《哀帝志》，页342、1311－1312、1476，中华书局标点本。学者对于这一事件及其与汉代西王母崇拜关系的探讨包括 H. H. Dubs, "An Ancient Chinese Mystery Cult," *Harvard Theological Review* 35 (1942), pp. 221－240; M. Loewe, *Ways to Paradise: The Chinese Quest for Immortality*, London, George Allen & Unwin, 1979, pp. 98－99; Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford, Stanford University Press, 1989, pp. 126-132.

● Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, pp. 130－131.

术，所著《易林》至今行于世”[1]。

妖贼造反在东汉一代从未间断。光武帝建武年间有卷人维汜造反，“妖言称神，有弟子数百人”。维汜被诛后其弟子“妖巫”李广、单臣、傅镇等“称其不死”，持续造反若干年。[2] 据卿希泰统计，称为“妖贼”、“贼”或“妖言相署”的起义在安帝、顺帝时有11起，在冲帝和质帝时也有11起，在桓帝时有20起。[3] 贺昌群认为“东汉史籍，凡称‘妖贼’的，多半是指与太平道思想体系有关并以此为号召的农民起义”[4]。虽然此说尚需证明，顺帝时兴起的五斗米道和灵帝时兴起的太平道决不是偶然的现象，而是反映了早期自发性组织的进一步宗教化和规范化。其结果是五斗米道和太平道这两个道教教会组织的产生。索安（Anna Seidel）曾总结道教组织和民间宗教的四个主要区别，一是道教组织具有明确的等级制度、训练步骤、入道程序、宗教仪轨。二是道教组织崇奉某种道教经典并把该经典之传授看成是至关重要的大事。三是道士与知识阶层之认同以及与书法、文学、音乐、哲学的关系。四是道教组织对正统性和异端性的高度自觉。[5] 虽然这些特性在东汉晚期尚不完善，但其在太平道和五斗米道中已经出现则无可置疑。以组织而论，太平道置三十六方，五斗米道设二十四治。以神职人员而论，太平道有“师持九节杖为符祝，教病人叩头思过”，五斗米道有师君，师君属下有祭酒，“主以《老子》五千文，使都习”[6]。以经书而论，张角奉《太平清领书》（即《太平经》），张陵或张鲁作《老子想尔注》。以建立正统的自觉性而论，五斗米道对“托黄帝、玄女、龚子、容成之文相教”的民间道士大肆攻击，称之为“伪伎诈称道”。[7] 这些特点都指示出初期道教组织与自发性的民间宗教组织之区别。

可以认为，这两大系统四种类型的思想和行为都与早期道教的出现和发展有关。当我们进而考虑汉代美术中的道教因素时，我们希望发现的也就是汉代考古和美术资料中所反映的这些不同类型的宗教思想和行为。这里所说的“美术”必须从最广的意义上去理解，不但包括单独画像和器物，而且包括画像程序（pictorial program）与器物组合，其建筑环境和礼仪功能，其制作者、赞助人及使用者，其地理分布和时代特性，等等。这里所用的“美术”

[1] 《后汉书·方士传》。现存之《易林》旧题为汉焦延寿撰。但顾炎武《日知录》中指出焦氏为昭宣时人，而此书多引昭宣后事。按《易林》的撰者应是另外一个焦延寿，即费直在其《焦氏易林序》中提到的“六十四卦变占者，王莽时建信天水焦延寿之撰也”。参见钱世明《易林通说》，页9，北京，华夏出版社，1990年。

[2] 《后汉书·马援传》、《光武帝纪》、《臧宫传》。

[3] 卿希泰主编：《中国道教史》第一卷，页197。

[4] 贺昌群：《论黄巾农民起义的口号》。

[5] Anna Seidel, "Chronicles of Taoist Studies in the West 1950–1990," pp. 283–284.

[6] 《后汉书·刘焉传》及《三国志·魏书·张鲁传》注引《典略》。

[7] 饶宗颐：《老子想尔注校释》，页12，选堂丛书本。

一词因此接近“视觉文化”(visual culture)概念，包括所有可反映某种文化内涵的视觉资料。

研究汉代美术中道教因素最丰富的原始材料是大量与神仙信仰有关的图像和器物，但是最棘手的也是这批材料。其原因是上面所说的各类宗教思想和行为都和神仙说有密切关系，某种神仙图像既可能属于个人性“方仙道”的范畴，也可能与大众信仰甚至与早期道教组织有关。那么怎样可以把某种图像和某类特定思想和行为较为确切地联系起来呢？在我看来，在没有直接铭文证据的情况下，惟一的方法是细致观察这种图像的分布和演变并把这种分布演变的规律和历史文献联系起来进行研究。以下的讨论可说是沿这个方向的初步探索。

一、方仙道之流行和对神仙信仰象征符号的创造

中国美术史在汉代的一个重要发展是创造了一大批与神仙信仰有关的象征符号(symbols of immortality)，包括仙人、仙境、仙草、仙兽等等。公元前2世纪前期马王堆1号墓所出红地内棺上的画像可说是汉初表现仙境的代表性作品，内容不但包括祥云、瑞兽(龙、虎、鹿)和羽人，而且棺首和棺侧的画面均以三峰的昆仑山为中心(图21-1)。[8] 河北定县三盘山中山王墓所出错金银车饰是公元前1世纪初的一件工艺杰作，所镶嵌128个人物动物中包括羽人驾鹿、天马行空等图像(图21-2)。[9] 元帝渭陵附近出土“羽人驭马”属同类形象，但以三度雕塑形式表现。这件微雕作品使用的玉料洁白纯净(图21-3)。大约同时，同样的高质量白玉被用来制作仙人的形象(图21-4)，盛放尸体的玉衣也在王公贵戚中大为流行。我曾分析公元前2世纪满城汉墓所使用材料的象征意义(图21-5)。[10] 指出此墓的两个耳室(一为储藏室，一为车库)和前室(祭祀或宴会的所在)均为瓦木结构，其中发现的俑多为陶制。而后室(即墓室)则完全用石板筑成，其中的俑也均为石制。玉器多在棺中发现，包括两棺之间所置双龙玉璧和仙人玉像，棺内壁所覆玉片(见于窦绾墓)，以及大量的殓玉。这些殓玉包括堵塞九窍(眼、耳、鼻、口、阴、肛门)的玉塞(图21-6)，包裹胸背的镶璧殓衣，和最后罩在尸体上的“玉

[8] Wu Hung, "Art in its Ritual Context: Rethinking Mawangdui," *Early China* 17 (1992), pp. 131–133. 译文见本书《礼仪中的美术——马王堆再思》。

[9] Wu Hung, "A Sanpan Shan Chariot Ornament and the *Xiangrui* Design in Western Han Art," *Archives of Asian Art* 37 (1984), pp. 38–59. 译文见本书《三盘山出土车饰与西汉美术中的“祥瑞”图像》。

[10] Wu Hung, "The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs," in Rosemary E. Scott, ed., *Chinese Jades, Colloquies on Art and Archaeology in Asia* no. 18, London: Percival David Foundation of Chinese Art, 1997, pp. 147–170. 译文见本书《“玉衣”或“玉人”？——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义》。



图 21-2　河北定县三盘山西汉中山王墓出土错金银铜车饰



图 21-1　湖南长沙马王堆 1 号西汉墓第三套棺前部及左侧面装饰

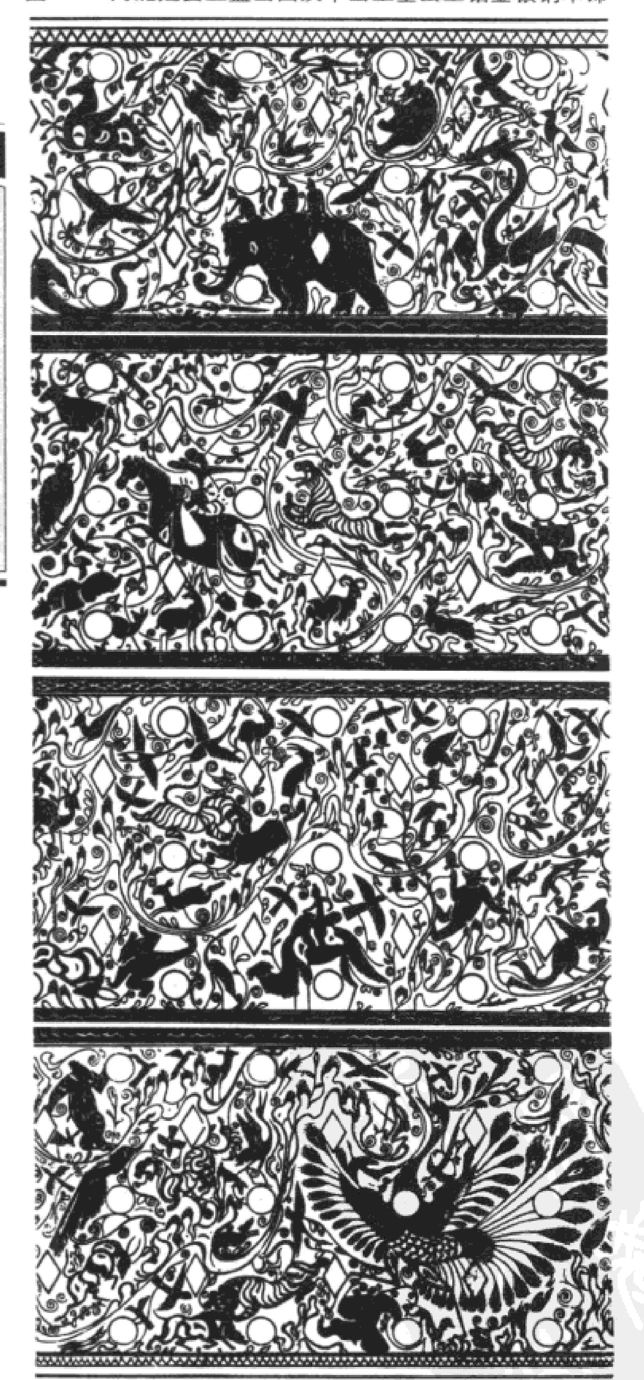




图 21-3　陕西西安北郊汉元帝渭陵附近出土羽人驭马玉雕



图 21-4　河北满城西汉刘胜墓出土玉人



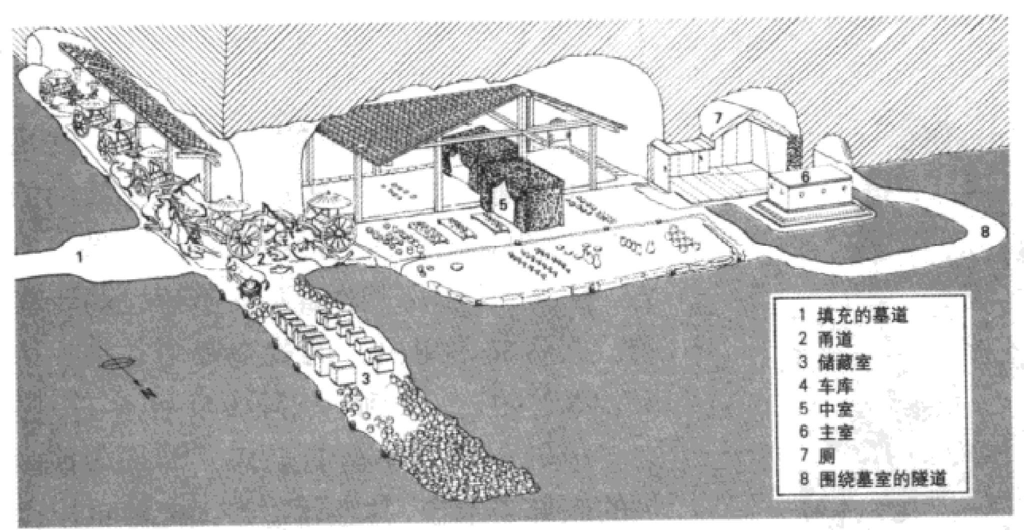


图 21-5 河北满城西汉刘胜墓复原图

衣”(图 21-7)。满城汉墓使用材料从木/陶到石/玉的过渡具有明显的象征意义，在这个象征系统中“玉”之使用与死后成仙的思想有密切关系。检查文献，汉武帝以甘露和玉末为长生不老之药。汉镜铭文中常有“上有仙人不知老，渴饮玉泉饥食枣”之语（“玉泉”即用玉屑制成的玉液)。《神农本草经·卷一》中说玉泉“主五藏百病，柔骨强筋，安魂魄，长肌肉，益气，久服耐寒暑，不饥渴，不老神仙。人临死服五斤，死三年色不变”。[1] 《太平经》形容得道成仙的人为“身中照白，上下若玉，无有瑕也”[2] 。葛洪《抱朴子》载：“金玉在九窍则死人为不朽。”道教文献多有称仙人为“玉女”、“玉人”者。以满城汉墓和其他汉代考古材料证之，这些思想在公元前2世纪时已在社会上层中相当流行了。

大体说来，前汉时期是中国美术中创造神仙信仰象征符号的时代，这个艺术创造过程与当时“方仙道”流行的过程完全符合。除上举仙人仙兽以外，西汉美术中一个重要的发展是对“仙山”或“仙境”的表现。西汉仙山形象大致可分为东方仙山与西方昆仑两大系统。公元前2世纪开始流行的博山炉明显表现的是海中仙山。[3] 以刘胜墓所出之九层错金银博山炉为例，其下部表现波涛汹涌的大

[1] 李零：《中国方术考》，页298，北京，人民中国出版社，1993年。

[2] 《太平经·戊部之三》："真道九首得失文诀。" 王明：《太平经合校》，页282，中华书局，1960年。

[3] 关于对博山炉的系统研究，见 Susan Erickson, "Boshanlu—Mountain Censers of the Western Han Period: A Typological and Iconographical Analysis," *Archives of Asian Art* XLV (1992), pp. 6–28.



图 21-6 河北满城西汉刘胜墓出土玉九窍塞（部分）

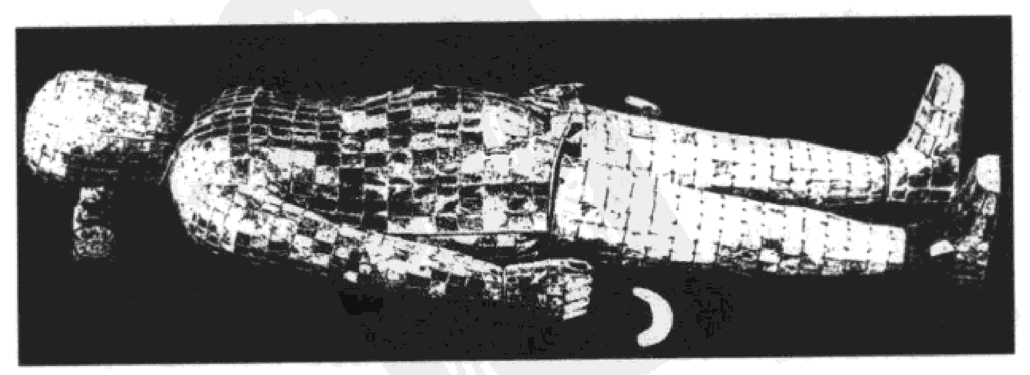


图 21-7 河北满城西汉刘胜墓出土玉衣

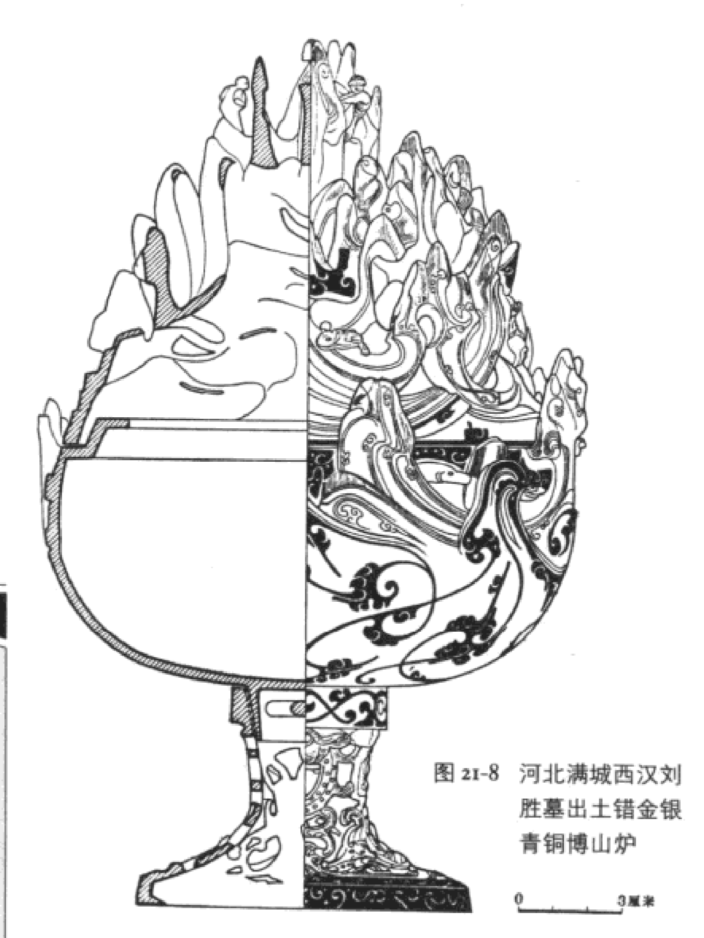


图 21-8　河北满城西汉刘胜墓出土错金银青铜博山炉

海，上部表现奇峰耸立的仙山（图 21-8）。这类器物生动地反映了当时方士对海上仙山的幻想。《史记·封禅书》中所记之蓬莱、方丈、瀛洲三神山："诸仙人及不死之药皆在焉。其物禽兽尽白，而黄金银为宫阙。未至，望之如云。及到，三神山反居水下。临之，风辄引去，中莫能至云。"[1] 许多博山炉的底部为水盘，其整体造型因此象征出没于海中的仙山幻境。因为博山炉一名为后人附加，[2] 这些西汉香炉表现的很可能就是蓬莱或其他当时方士所宣传的东方海中仙山。此外，著名的泰山也逐渐成为求仙的归宿，如王莽时期的一面规矩镜有如此铭文："驾蜚龙，乘浮云，上太山，见神人，食玉英，饵黄金……"明显是神仙家的思想。与此同时，对西方昆仑山的信仰也逐渐高涨，且有超越东方仙山之倾向。目前所知昆仑山图像的最早实例是马王堆1号墓红地内棺和山东临沂金雀山出土汉初明旌上的画像（图 21-9）。[3] 虽然这些早期昆仑山图像均还只具简单的三峰形轮廓，但已显示出两个极重要的特点：一是这几个例子均为墓葬画像以象征人死后希望归属的仙界，二是这几个图像都出现在构图中心，已具有"偶像式"图像（iconic image）的特征。这两个特点在昆仑山图像的进一步发展中起了主导作用。



东汉艺术中蓬莱形象甚为有限，[4] 但昆仑图像则得到长足发展。两个仙山图像系统的消长反映了神仙信仰的内部变化。昆仑图像的一大发展是和西王母图像的结合。我曾著文探讨二者结合的复杂历史过程。[5] 简而言之，昆仑山神话和西王母神话原来是两个独立的神话系统，二者在时代有据的先秦文献中（如《庄子》、《荀子》、《楚辞》等）毫无关系。到了西汉时这两个系统开始逐渐靠拢，都和西方以及神仙思想发生了联系，但在文献中基本上还是分立的。无论是《史记》或《淮南子》，还是《大人赋》或《易林》，都没有把昆仑山当作是西王母的住所。这种情况和西汉美术中对昆仑山和西王

[1] 《史记·封禅书》，页1370，中华书局标点本。

[2] "博山炉"一名不见于汉代文献，而始见于六朝时期的《西京杂记》以及刘绘和沈约的诗中。

[3] 曾布川宽《昆仑山と昇仙图》，《东方学报》51期（1979年），页83～186。

[4] 东汉"蓬莱"图像的一个例子见四川郫县2号石棺画像。见高文、高成刚《中国画像石棺艺术》，页79，太原，山西人民出版社，1996年。关于此画像的讨论见Wu Hung, "Myth and Legend in Han Pictorial Art — A Structural Analysis of Bas-reliefs from Sichuan," *Stories From China's Past*, San Francisco: San Francisco Chinese Culture Foundation, 1987, pp. 72–81. 译文见本书《四川石棺画像的象征结构》。

母的描绘是一致的，如上文所述几个早期昆仑山图像就都是单独出现，与西王母无关。(实际上，西汉时期人们想象中的海中仙山也并不由一个主神统领，而是群仙居住的地方。)当西王母图像在公元前1世纪出现的时候，也没有马上就画在昆仑之上。如公元前1世纪中期洛阳卜千秋墓中的西王母出现在云气之上(图21-10)，徐州沛县栖山2号墓石椁上所刻西王母正襟危坐于室内(图21-11)。[6] 目前所知最早的西王母居于昆仑山上的图像可能是乐浪出土永平十二年(公元69年)漆盘上的画像(图21-12)。图中西王母仍是凭几正襟危坐，其环境则变成一"中狭上广"的蘑菇形神山。此山据《十洲记》可定为昆仑。值得注意的是记载这种形状昆仑的文献均出现较晚，但"中狭上广"之昆仑在东汉美术中则远较三峰形昆仑为流行，此亦可作为考古

[5] Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, pp. 177–226.

[6] 关于此画像的讨论见信立祥《中国汉代画像石の研究》，页173~181，东京，同成社，1996年。



图21-9 山东临沂金雀山9号西汉墓出土西汉明旌

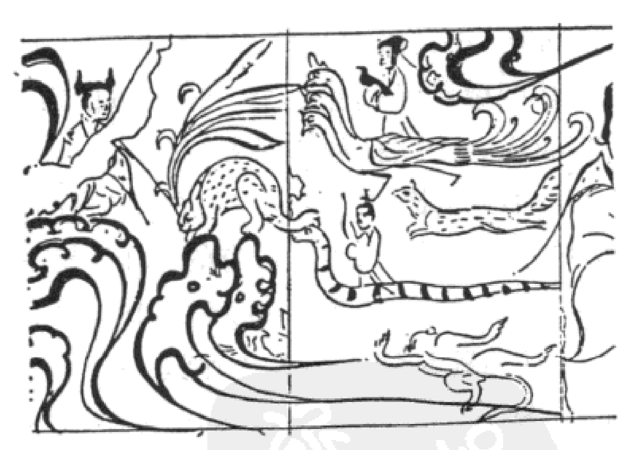
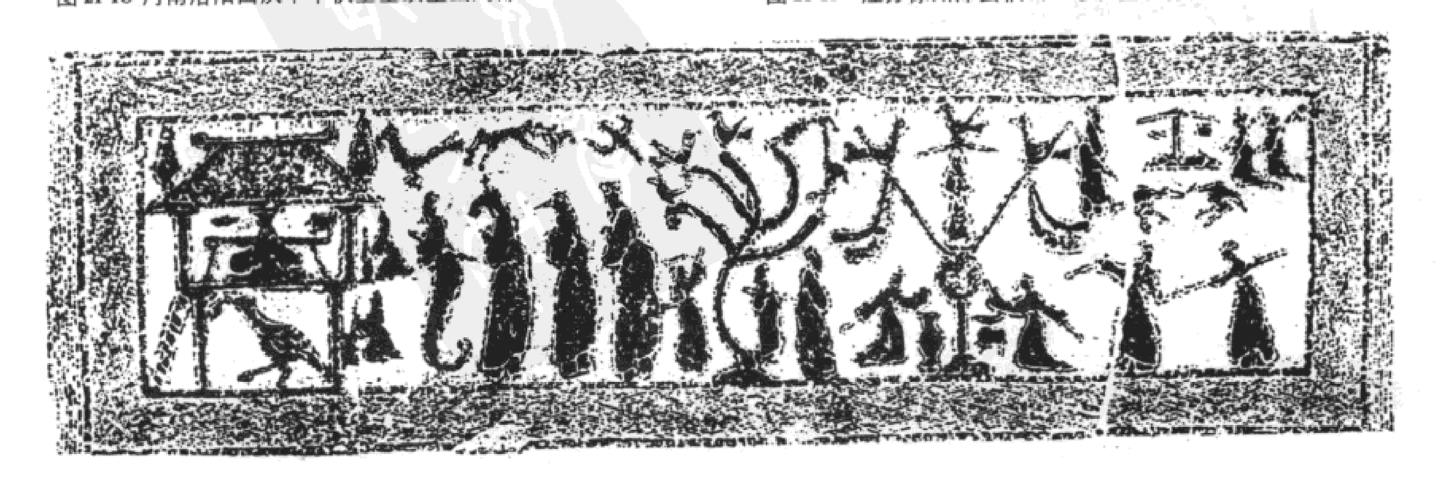


图21-10 河南洛阳西汉卜千秋墓墓顶壁画局部

图21-11 江苏徐州沛县栖山2号汉墓石椁西王母画像



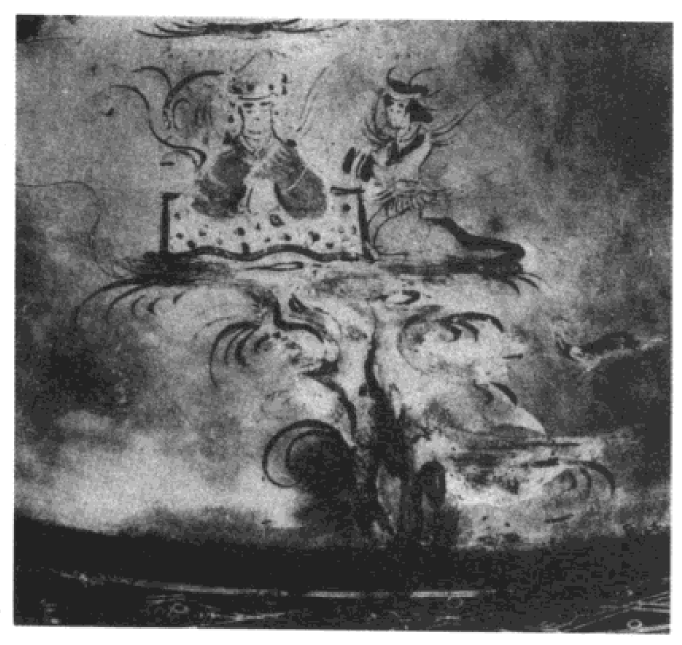


图 21-12 朝鲜乐浪汉墓出土漆器上的西王母与灵芝形昆仑山画像

材料补充文献记载不足之一例。这种蘑菇形昆仑山与佛教传说中的须弥山形状接近而可能反映了佛教美术的影响，但乐浪画像亦证明其可能取形于灵芝草。很可能因为灵芝是公认的不死药和成仙象征，它的形状也就成为创造超现实仙山的蓝本。蘑菇形昆仑取形于灵芝的另一证据是四川西昌出土的一铜质摇钱树残片（图 21-13）。虽然可能是2世纪后叶的作品，此钱树上西王母所居的"中狭上广"的神山上仍饰有一灵芝图样。



图 21-13 四川西昌出土东汉青铜摇钱树残片上的西王母画像

二、西王母图像的发展与群众性宗教组织活动

虽然西王母的图像出现了，并和昆仑图像相结合，但卜千秋墓中或乐浪漆盘上的西王母仍可说是个人成仙的象征，因而仍不脱离"方仙道"的范畴——至少我们没有证据说明这些图像已经超越了个人性"方仙道"的范畴而成为群众膜拜的对象。但是汉代美术考古是不是也提供了反映早期群众宗教组织活动的证据呢？我感到是有的。如山东东汉时期画像中所绘的西王母常作为崇拜的中心出现，两边跪拜的崇拜者及奔跑之羽人手持稻草或树枝（图 21-14、21-15）。我们可以把这些图像和文献中关东民"为西王母筹"的记载对读。《汉书 · 五行志》载："哀帝建平四年正月，民惊走，持稿或棷一枚，传相付与，曰行诏筹。道中相过逢多至千数，或被发徒跣。或夜折关，或踰墙入。或乘车骑奔驰，以置驿传行，经历郡国二十六，至京师。其夏，

京师郡国民聚会里巷仟佰，设祭张博具，歌舞祠西王母。又传书曰：‘母告百姓，佩此书者不死。不信我言，视门枢下，当有白发。’”[1] 这一以崇拜西王母为核心的平民宗教运动中极为重要的一个因素是教民通过传递信物的方法进行串联。其所传信物“稿”或“椒”均为植物类——前者为干稻草，后者为麻秆。我以为画像中西王母两旁崇拜者所持之物即为此类宗教信物。[2] 另外，文献中提到祭祀西王母时所设之“博具”应是用于占卜的六博，在汉画中或摇钱树上常常与西王母图像共出（图21-16）。西王母和“六博”图像又常与歌舞杂伎的图像并存，此类图像即可能表现“歌舞祠西王母”等宗教仪

[1] 《汉书·五行志》，页1476，中华书局标点本。

[2] 有的学者将这类植物均称为芝草，不确。见王仁湘《汉代芝草小识》，《四川考古论文集》，页201～221，北京，文物出版社，1996年。



图21-14 山东嘉祥宋山出土东汉石祠西王母画像

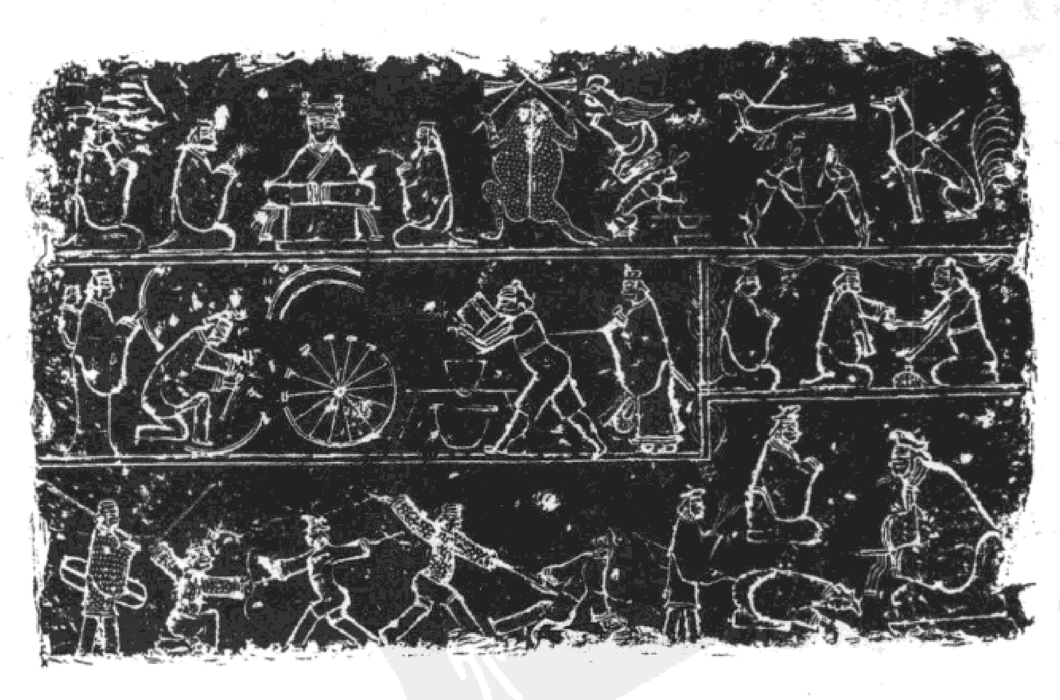


图21-15 山东嘉祥洪山出土东汉西王母画像

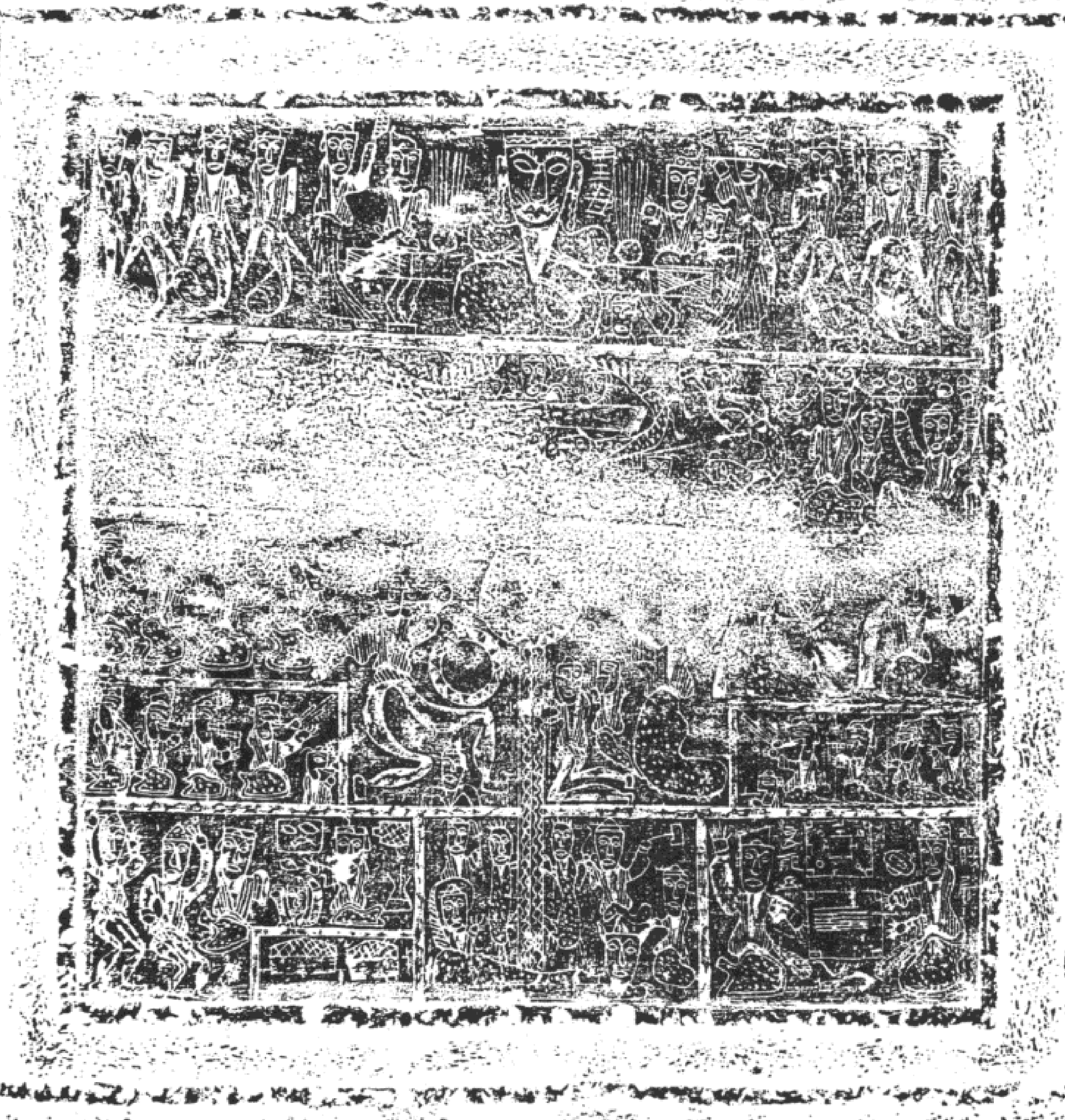


图21-16 山东滕县西户口出土东汉西王母及六博画像

式（见图21-11）。但这里我需要强调一点：这些画像和文献的联系并不证明画像是建平四年事件的图解或记录，而是说明早期群众宗教组织的活动和道具逐渐被神话化并成为西王母图像系统的内涵。这些画像或器物均为1世纪或2世纪作品，其中持西王母信物的人物往往已不是“被发徒践”的一般老百姓，而是被幻想成西王母天庭中肩生双翼的仙人。

大体说来，西王母在两汉之际至东汉初经历了一个从个人成仙之象征向集体崇拜之偶像的转化。除上举文献记载中群众性崇拜西

王母的宗教活动以外，西王母图像内容和风格的演变也反映了这一转化。从内容来看，围绕着西王母逐渐形成了一个“仙界”的图像系统（图21-14—21-17）。这个图像系统的相对程序化及其在广大地域内的分布指示出2世纪内对西王母崇拜的广泛传布。从构图风格来看，虽然西王母像在不同地区如山东、河南、陕西和四川有不同面貌，但总体来说都是按照宗教美术中“偶像”式构图（iconic composition）来设计的。这种构图有两个基本形式因素和相应的宗教涵义：一、西王母是画面中惟一一个正面像并位于画面中心，其他人物和动物则均为侧面，向她行礼膜拜。二、但西王母却无视这些环绕的随从，而只是面向画面外的观者（即现实中的信徒）。这种构图因此是“开放式”的，其意义不仅限于画面内部，而且必须依赖于偶像与观者（或信徒）之间的关系。正如世界各宗教美术体系中的偶像形象，这种构图风格与作品的宗教内容和功能不可分。事实上，多种证据说明西王母的偶像式表现形式很可能是受到了印度佛教美术的影响。[1]

[1] Wu Hung, "Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd century AD)," *Artibus Asiae* 47, 3/4 (1986), pp. 263–347. 译文见本书《早期中国艺术中的佛教因素（2～3世纪）》。



图21-17 四川成都出土东汉西王母画像砖

三、道教信仰和对“主神”与“群神”的图像表现

这里所谓“主神”是指超越和统领其他神祇的至上神，而“群神”则是指某种神仙系统中主神以及主神之下的神祇。道教的神仙谱系是在魏晋时期才最后形成的。陶弘景在其《真灵位业图》中把神仙分为七级，自元始天尊等而下之。但主神和群神的概念在这种等级森严的道教谱系出现以前很久就产生了。汉末道教的神仙系统很可能是在吸收并改造原来“方仙道”和群众宗教别所崇奉神祇的基础上发展出来的，虽然文献所记不详，但大略可知太平道把“中黄太一”(太一或太乙)[1] 作为主神来崇拜。研究汉代主神和群神发展演变最丰富的材料并不是文献，而是大量美术考古资料中的图像。这是因为在宗教艺术中主神和群神的概念与其表现形式不可分。换言之，根据某种神像的位置和与其他神像的相互关系，我们就可以大致断定其为主神或主神属下群神之一员。如马王堆1号墓出土帛画上方中心的人首蛇身像，虽论者对其所表现对象有不同意见，但根据这个神祇在天界中协和日月（阴阳）的中心位置，其作为宇宙主神的地位应是不容怀疑的（图21-18）。

近年汉代美术研究中的一个重要突破是对太一神像的断定。太一在西汉时已成为统帅阴阳四方的一个中央主神，或称为“帝”或“泰帝”。[2] 汉武帝时方士谬忌奏《祠太一方》，曰：“天神贵者太一，太一佐为五帝。”汉武帝听信此言，在长安东南郊立坛，又在甘泉宫“画天、地、太一诸鬼神”。[3] 可见当时太一是有图像的。近年若干学者考证马王堆3号墓出土的一张帛画为《太一避兵图》(图21-19)，据铭文断定图中正上方的神祇即为太一。[4] 太一的基本形状为一反“Y”形，旁边是“雨师”、“雷公”和“武弟子”，其下方的三条龙象征与太一有关的三个星座。沿此线索，李零又发现陕西户县朱家堡东汉墓出土镇墓瓶上所书道符中亦有类似“Y”形符号，旁边铭文为：“大天一（即太一），主逐□恶鬼□□。”(图21-20)[5] 此铭为阳嘉二年所题，明显反映了“除墓”礼仪对早期太一信仰的吸收和利用。太一神像亦在墓葬中发现。据李建报道，汉代画像石中“对太

[1] 汤一介：《魏晋南北朝时期的道教》，页84～85，西安，陕西师范大学出版社，1988年。

[2] 关于对太一的研究，见钱宝琮《太一考》，《燕京学报》12(1932年)，页2449～2478。Li Ling, "An Archaeological Study of Taiyi (Grand One) Worship," *Early Medieval China* 2 (1995–1996), pp. 1–39.

[3]《史记·封禅书》，页1386、1388，中华书局标点本。

[4] Li Ling, "An Archaeological Study of Taiyi (Grand One) Worship," pp. 14–15, 19.

[5] Li Ling, "An Archaeological Study of Taiyi (Grand One) Worship," p. 17.



图 21-18 湖南长沙马王堆1号西汉墓出土明旌



图 21-19 湖南长沙马王堆3号西汉墓出土《太一避兵图》帛画



图 21-20 陕西户县朱家堡东汉墓出土镇墓瓶上所书道符

一神最明了的雕刻，见于1988年7月在南阳市西郊麒麟岗发掘的一座大型汉代画像石墓的墓顶石上。该墓顶图，正中为头戴‘山’形冠冕的太一神。太一神上下左右四周为朱雀、玄武、苍龙、白虎四神。之外，左雕伏羲捧日，右刻女娲抱月。石刻两端分别为北斗七星与南斗六星”[6]。虽然因为此墓画像尚未完全发表而无从进一步研究，但如此庞大精密的天界构图确是闻所未闻，应当与墓主身份信仰有关。值得注意的是，自2世纪中叶太一成为早期道教组织和

[6] 李建：《楚文化对南阳汉代画像石艺术发展的影响》，《中原文物》1995年3期，页22。此材料为夏德安所提供，特此致谢。

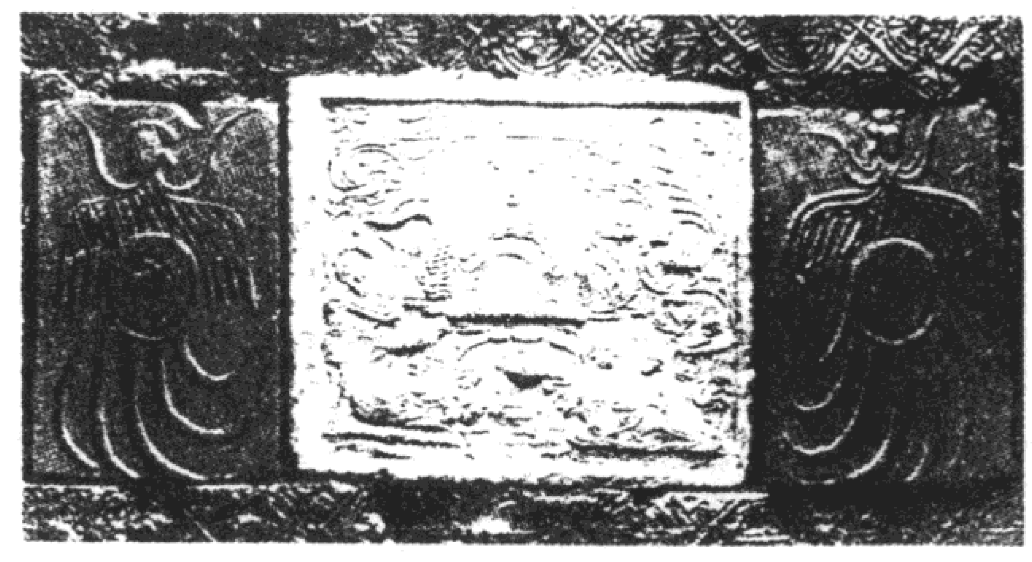


图21-21 四川新繁县清白乡东汉墓西王母画像砖与日神月神画像砖并列



图21-22 四川东汉墓石棺上的伏羲女娲画像

道教经典的重要因素。如上所说，张角的太平道信奉“中黄太一”。《太平经》把这个神祇和“道”联系起来，称：“然天地之道所以能长且久者，以其守气而不绝也……乃上从天太一也，朝于中极，受符而行。周流洞达六方八远，无穷时也。”[1]

东汉画像中的一个重要现象是西王母图像在不同地区具有不同神格，或作为超越阴阳的一元神或仅仅象征阴阳对立中“阴”的一方。前者是四川画像的特性，后者则常见于山东和中原2世纪画像。以四川新繁县清白乡汉墓出土著名的西王母画像砖为例，该画像镶在西侧室前壁正中上方，两旁镶嵌两块画像砖表现日神和月神，胁侍辅佐王母（图21-21）。[2] 四川地区所出的东汉墓葬中及石棺上亦常有伏羲女娲像，有时并与日月结合形成复合性阴阳象征（图21-22）。[3] 但不论是在墓中和石棺上还是在石阙和摇钱树上，西王母总是独自出现，正面端坐于龙虎座上，从不与其他神祇配对。这些现象都反映了这类通常称作“西王母”的形象在四川是被当作超越阴阳的宇宙主神来崇拜的，甚至很可能是被当作道教的主神来崇拜的（见下文）。对比之下山东的情况就相当不同。虽然在单幅画像中西王母似乎也以超越阴阳的主神形态出现——如在一些画像石上西王母端坐于画像最上一层中央，旁边是人首蛇身的伏羲女娲以及众多神仙灵兽，前面是乐舞、六博等场面（图21-23～21-25），但这种画像不是独立的，而是刻在小祠堂的侧壁上。另一侧壁的主要形象是东王公或东王父。[4] 两壁之间的后壁则往往表现一楼阁中王者形象，论者或认为是死者的象征或以为脱胎于汉代王室祠庙中的画像。[5] 在一些较大型的祠堂中（如山东嘉祥武氏祠），西王母和东王公出

[1] 王明：《太平经合校》，页450。

[2] 四川省文物管理委员会：《四川新繁清白乡东汉画像砖墓清理简报》，《文物参考资料》1956年6期。

[3] Wu Hung, "Xiwang Mu, the Queen Mother of the West," *Orientations* (April 1987), pp. 24–33.

[4] 蒋英炬和曾布川宽对这种建筑做了一些复原。蒋英炬：《汉代的小祠堂：嘉祥宋山汉画像石的复原》，《考古》1983年8期，页745～751；曾布川宽：《汉代画像坟における昇仙图の系谱》，《东方学报》65册，（1993年3月）页162～174。虽然研究者多把画像石笼统看成是为死者建立的坟墓或享堂之一



图 21-23　山东滕县出土东汉西王母画像

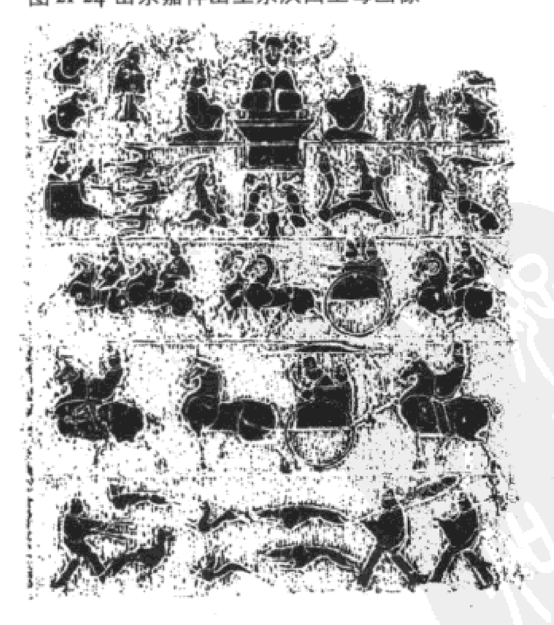


图 21-24 山东嘉祥出土东汉西王母画像

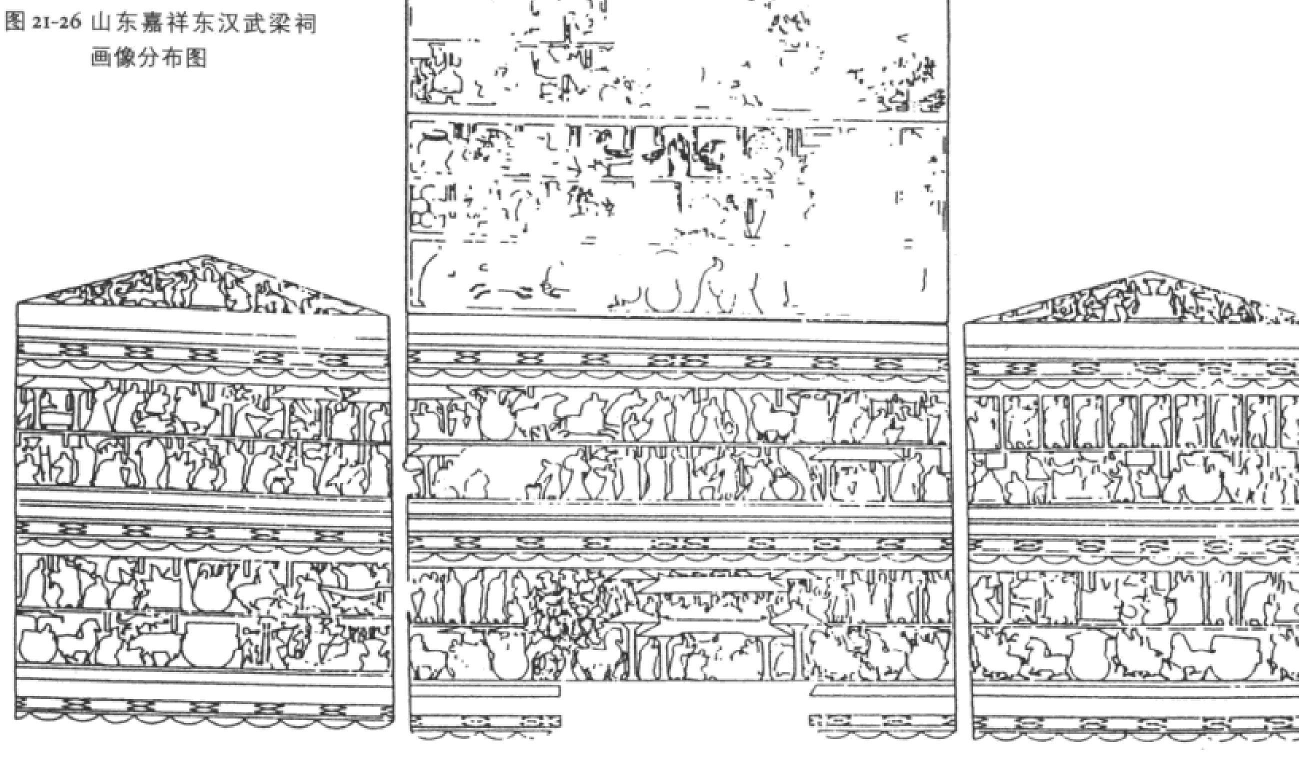


图 21-25　山东微山两城出土东汉西王母画像

部，但我们也必须考虑到相当一部分画像石原来很可能属于崇拜神仙的地方性宗教建筑。如应劭《风俗通》载汉代山东地区流行对城阳景王的信仰，多立祠崇拜。文献中亦多有对"西王母石室"记载，《太平御览·礼仪部》甚至引《汉旧仪》说："祭西王母于石室，皆在所二千石、县令、长奉祀。"（孙星衍：《汉官六种》，页100，中华书局，1990年。）虽然此类记载似有夸张，但大概还会是有根据的。图 21-14 这类图像与文献所记载建平元年群众崇拜西王母运动的甚多类似之处（二者均"设祭张博具，歌舞祠西王母"）也可说明二者的关系。这些图像中值得注意的一个细节是西王母像有时和"传经"的图像画在一起。如山东滕县西户口村出土的一块画像石上，西王母像下即为一讲经图。汉代"纬书"描写西王母是一个"传经"的神仙。如《尚书帝验期》载："王母之国在西荒，凡得道受书者，皆朝王母于昆仑之阙。"刘向《列仙传·茅盈传》中详载西王母授经事。文献中还有关于王褒和茅盈从西王母得经的传说："王褒字子登，斋戒三月，王母授以《琼花宝曜七晨素经》。茅盈从西城王君，诣白玉龟台，朝谒王母，求长生之道。王母授以《玄真之经》，又授宝书童散四方。"

⑤ 对"中央楼阁"这个图像的讨论很多。我在 *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* 一书中总结了这些不同意见并提出了我的看法。见该书页 186～213。

图 21-26 山东嘉祥东汉武梁祠画像分布图



现在祠堂的左右山墙上。祠堂顶部的图像则代表“天”——或以祥瑞图像表现天命（如武梁祠，图 21-26），或以雷公电母、北斗星君等神祇表现天界（如武班祠）。在这种图像组合中，西王母明显不是宗教崇拜的主要对象，也明显不具有至上神的神格。其意义一是象征仙界，一是象征阴阳中“阴”之一方，因此在一些情况下可以被儒家意识结构所吸收利用。[1] 西王母和东王公成对出现的情况也可以在陕西北部和山西西北部的画像石墓中见到，它们常刻在墓门的左右门柱上以象征阴阳对立的结构。[2]

值得注意的是，虽然西王母在山东和中原多不作为至上神出现，但早在西汉末年以后这一带的画像石中就已经出现了一个涵盖阴阳的神祇形象，如在河南唐河县针织厂汉墓和另一块南阳画像石中，此神作男性巨人形象，手揽伏羲女娲之蛇尾（图 21-27、21-28）。类似图像在其他河南和山东画像石中也可见到，但形态有所区别（图 21-29、21-30）。在沂南北寨汉墓中，此神居中，一手拥伏羲一手拥女娲。研究者对这个形象的内容有不同意见，或称其为盘古，或称其为高媒、天帝或太一。虽然目前尚难对其定名下结论，这类“三元”图像似乎反映了一种与《易经》所说“太极生两仪，两仪生四象，四

[1] Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, pp. 116－117.

[2] 陈鸿琦：《西王母——汉代民间信仰举隅》，《历史文物》6卷4期（1996年），页38。

象生八卦”的二分系统有区别的宗教和哲学概念。汉末道教经典中常宣传“三一为宗”的思想，如《太平经·甲部第一》说：“一以化三：左无上，右玄老，中太上。太上统和，无上统阳，玄老统阴。”[3]《乙部·和三气兴帝王法》又说：“元气有三名：太阳，太阴，中和……此三者常当腹心，不失铢分，使同一忧，合成一家，立致太平，延年不疑也。”汤一介指出在《太平经》中，“三一为宗”这个概念不但为“治国至太平”提供了理论基础，而且是成仙不死的关键。[4] 再回过头看一看美术考古材料，有些东汉晚期的山东画像石墓似乎是按这种“三一为宗”的原理设计的。如济宁县南张东汉晚期墓出土的一块画像石上两面刻一系列“三分”图像，包括伏羲女娲及中央神祇，龙虎鹿“三跻”，三神骑玄武，三人奔月，三首怪兽，等等（图21-31）。这个墓葬似乎对于研究早期道教美术有特殊重要性，原因是其画像包括不少其他墓葬所不见的题材。虽然内容意义尚无法尽知，但有些题材与道教信仰有密切联系是不容置疑的。如《抱朴子》载：“若能乘跻者，可以周流天下，不拘山河。凡

[3]《老子想尔注》和《太平经》同样强调神秘的“一”以连结道和气、阴和阳。

[4] 汤一介：《魏晋南北朝时期的道教》，页35～42。



图21-27 河南唐河县针织厂东汉墓巨人及伏羲女娲画像



图21-28 河南南阳出土东汉墓巨人及伏羲女娲画像



图21-29 山东东汉画像石巨人及伏羲女娲画像



图21-30 山东沂南北寨东汉墓巨人及伏羲女娲画像

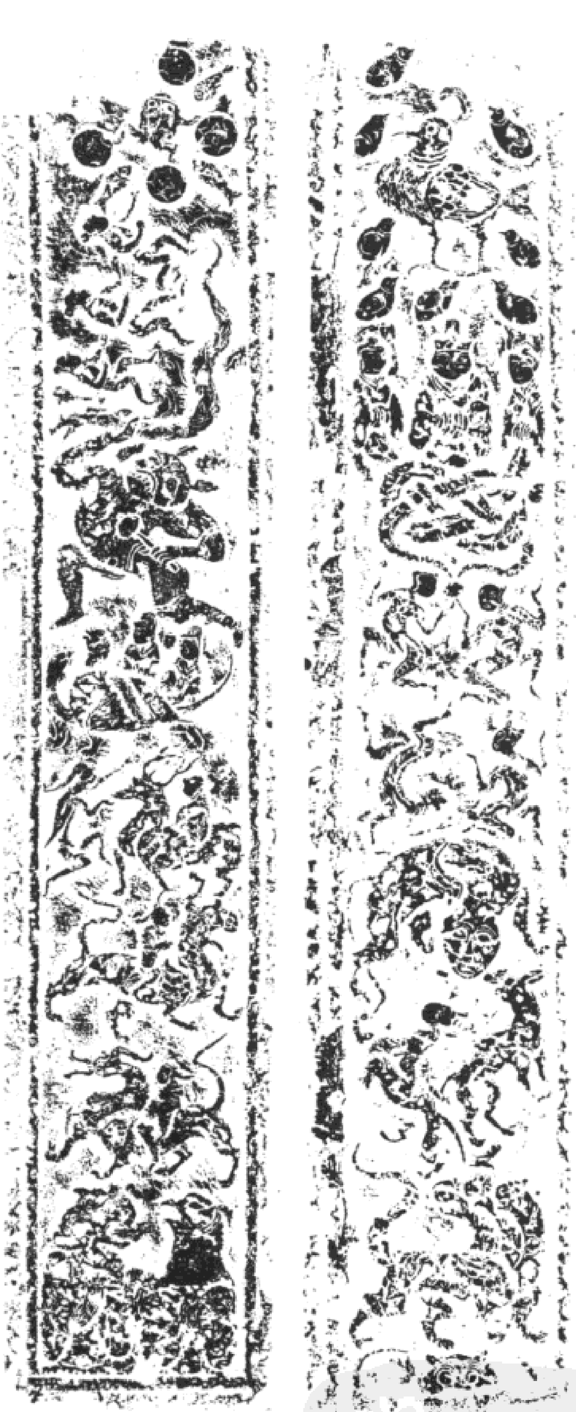




图21-31 山东济宁南张东汉墓出土画像石

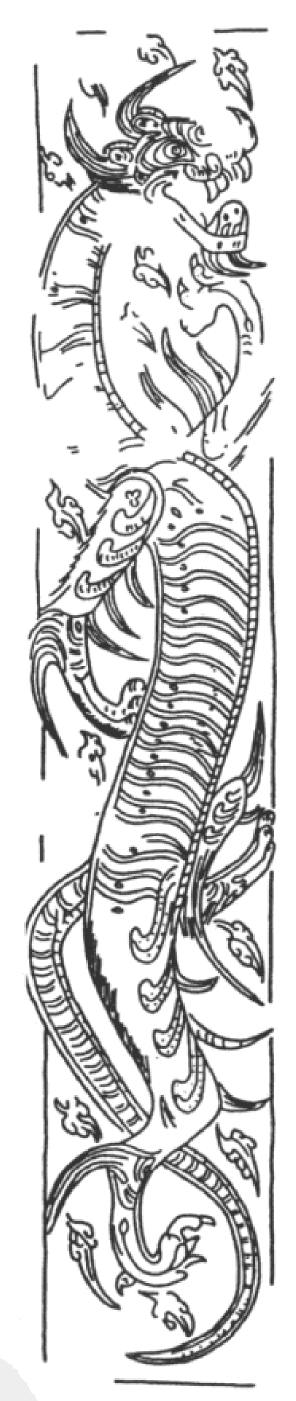






图21-32 山东沂南北寨东汉墓天帝使者及四神画像

乘跻道有三法：一曰龙跻，二曰虎跻，三曰鹿卢跻。"[1] 墓中所刻仙人骑龙虎鹿升天的图像与葛洪所说次序完全一致，证明"三跻"的思想在汉代就已产生了。

汉画中神怪形象众多而庞杂，其名称和象征意义多待考。但某

[1] 葛洪：《抱朴子·杂应》，《诸子集成》8册，页70。

些可以确定的神祇似与道教信仰有直接关系。如林巳奈夫所考定的“天帝使者”形象，其特征是兽首，持五兵，以四神环绕（图21-32）。[2] 考古发现的汉代镇墓文中多次提到“天帝使者”或“天帝神师”，索安根据这些材料提出其为某种“天帝教”中的重要神祇，与早期道教组织如天师道等有密切联系。[3] 但总的来说，虽然学者在汉代画像石和画像砖上已发现了一些与道教有关的单独神像，到目前为止还没有发现道教群神谱系的图像表现。其原因一是系统化的群神图像可能在东汉道教中尚未出现。二是墓葬非举行宗教崇拜的公共场地，即使道教群神的偶像系统存在了也未必会出现在埋藏死者的坟墓中。不管是何种原因，对这种偶像系统有所追求的明确证据是在汉末、三国时期的三段镜、重列镜上发现的（图21-33、21-34）。这些铜镜对研究道教美术的发展极为重要，虽然林巳奈夫及苏赞尼 · 卡西尔（Suzanne Cahill）等学者已有论述，但仍值得进一步研究。[4] 而这是一个大题目，本文由于篇幅限制就不对此详细讨论了。

[2] 林巳奈夫：《汉代鬼神の世界》，《东方学报》46期（1974年），页223～306。

[3] Anna Seidel, "Traces of Han Religion," 秋月观暎编：《道教の宗教文化》，页678～714，东京，平河出版社，1987年。

[4] 林巳奈夫：《汉镜の图柄二、三について》，《东方学报》44期（1973年）；Suzanne Cahill, "The Word Made Bronze: Inscriptions on Medieval Chinese Bronze Mirrors," *Archives of Asian Art* 39 (1986), pp. 34–70; "Bo Ya Plays the Zither: Taoism and Literati Ideal in Two Types of Chinese Bronze Mirrors in the Collection of Donal H. Gram Jr.," *Taoist Resources* 5.1 (1994.8), pp. 25–40.

图21-33 美国西雅图美术馆藏东汉至三国三段式神仙镜



图21-34 三国重列神兽镜



四、“求仙”的考古美术证据

人类希望不死的欲望是极其古老的，职业化的方士或神仙家在东周时期已相当活跃，至秦汉时进而渗入宫廷，对最高统治者的思想行为发生了重要影响。[1] 近年的田野考古为了解先秦至西汉早期的求仙方术提供了重要证据。从文献方面说，阜阳双古堆出土汉简《万物》是一部早期的本草、方术书。李零已注意到其中与神仙服食有关的简文“大抵皆在《抱朴子·内篇》之《杂应》和《登涉》两篇所述的范围内”。[2] 马王堆3号墓出土《五十二病方》记载丹砂、水银、硝石等炼丹常用的药物。[3] 这两个汉墓并且都出土了教导如何“辟谷行气”的文献。饶宗颐认为马王堆《辟谷食气》所述食六气之法为《陵阳子明经》佚说，而陵阳子则是《神仙传》中楚地的仙人。[4] 葛洪《抱朴子·遐览》亦载《食六气经》。出土文献中属于导引养生一类的书包括张家山汉简中的《引书》和马王堆《导引图》。二者又均与房中术和道家的内丹有密切关系。[5] 据李零研究，马王堆3号墓中与房中术有关的文献多达七种。[6] 从出土实物方面说，马王堆汉墓中有医疗器具。西汉南越王墓中发现“五色药石”，包括紫水晶、绿松石、赭石、雄黄、琉璜。出土时这些药物位于铜铁杵臼旁边，显然是准备服用的。[7] 《史记·仓公传》载齐王“自炼五石食之”，《汉书》载王莽以五色药石及铜作威斗。葛洪《抱朴子》中所记五石虽然与南越王墓出土五石成分不同，但明显是继承了这个汉代传统。综合这些材料，我们可以说后世道家所行之辟谷、服饵、调息、导引、房中各术都可以从出土文献和文物中找到其汉代的渊源

但如上所说，“方仙道”的目的不但是追求不死，而且也追求死后成仙。虽然后者是不得已而求其次的求仙途径，但因为人无不死，白日飞升终不过是梦想，因此在实施起来的时候，追求死后成仙反而变成是一般人最可行的手段。王充因此在《论衡·道虚篇》中说：“世学道之人，无少君之寿，年未至百，与众俱死。愚夫无知之人，尚谓之尸解而去。”[8] 幻想死后成仙的主要方法是通过对坟墓的营造装饰，所以这种幻想对墓葬艺术的影响也最大。汉代的墓

[1] 顾颉刚：《汉代学术史略》，上海，亚细亚书局，1935年。Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp.165–176.

[2] 李零：《中国方术考》，页303～306，北京，人民出版社，1993年。

[3] 李零：《中国方术考》，页309。

[4] 饶宗颐：《马王堆医书所见“陵阳子明经”佚说》，《文史》20辑，中华书局，1983年；李零：《中国方术考》，页324～330。

[5] 李零：《中国方术考》，页335～355。

[6] 李零：《中国方术考》，页386～399、435～463。

[7] 《西汉南越王墓》，页141，北京，文物出版社，1991年。

[8] 刘盼遂：《论衡校释》2册，页331。

葬常布置成一理想化尘世，其道理在《太平经》中说得十分清楚：“今天上有官舍邮亭以候舍等，地上有官舍邮亭以候舍等，八表中央皆有之。天上官舍，舍神仙人。地上官舍，舍圣贤人。地下官舍，舍太阴善神善鬼。”[●]《太平经》中的这个“三界说”可以和《仙经》中对三类神仙的定义联系起来：“上士举形升虚，谓之天仙。中士游于名山，谓之地仙。下士先死后蜕，谓之尸解仙。”[●] 尸解仙必须先死后仙，因此需要坟墓。这也就是为什么墓葬中不但描绘理想尘世而且要表现灵魂成仙的原因。

● 王明：《太平经合校》，页698。

● 葛洪：《抱朴子》引。

概括起来说，对死后成仙的美术表现至少从东周晚期就已出现了，见于长沙出土的两幅帛画，一幅描绘站在新月上的一个女性，一幅描绘驾驭游龙的一个男性，二者均是死者肖像。[●] 但通过画像把葬具或整个墓葬建筑转化成一仙境的努力似乎是从汉代才出现的。汉代以前的墓葬还主要是为死者安排一个象生的环境。秦始皇的骊山陵虽极尽奢华之能事，但据《史记》其墓室仍是布置成一个微观宇宙，上有天文，下有地理，尚不具仙境或仙人内容。目前所知最早带有这类内容的葬具是马王堆1号墓中红色内棺，上绘昆仑、神兽和羽人（见图21-1）。当西汉末年竖穴土坑墓逐渐被横穴砖石墓取代，葬具上的仙人和仙境形象就自然而然地转移到墓室壁面特别是墓室顶部，如卜千秋墓所饰天界中的西王母像。至东汉，棺椁画像只在四川等西南地区继续流行，中原地区则流行墓室壁画或石刻，但神仙题材则是二者共同的因素。以东汉晚期的几座大型墓葬为例，河南密县打虎亭2号墓中室山墙上绘有三株巨树和无数红衣仙人，[●] 内蒙和林格尔汉墓前室顶部绘有仙人骑象，[●] 后室北壁有月宫桂树，山东沂南北寨汉墓前室中心柱上刻有东王公、西王母，以及仙人、佛像等等（图21-35）。

● 关于这两幅帛画在中国绘画史上的位置，见Wu Hung, "The Origins of Chinese Painting: Paleolithic Period to Tang Dynasty," *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven: Yale University Press, 1997, pp. 21–22. 中文见巫鸿：《旧石器时期（约100万年—1万年前）至唐代（公元618—907年）》，杨新等著：《中国绘画三千年》，页22，北京，外文出版社，1997年。

● 河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，页294–295，北京，文物出版社，1993年。

● 内蒙古自治区博物馆文物工作队：《和林格尔汉墓壁画》，页118、144，北京，文物出版社，1978年。

但仅仅把墓室安排成一个静止的理想世界并不能就此满足死后成仙的愿望，更重要的是如何通过艺术形象表现一个“死而不亡”的境界，即灵魂可以脱离死去的躯壳继续生存甚至进入仙境的过程。据最新考古资料，人死后可以还魂的思想在先秦时期就肯定出现了。[●] 西汉前期的方士们已在大肆宣传“形皆销化，依于鬼神之事”的尸解奇迹。值得注意的是，大约同时的墓葬中也反映出灵魂可脱离尸体四处遨游的幻想。我曾著文讨论东汉画像中的车马，指

● Donald Harper, "Resurrection in Warring States Popular Religion," *Taoist Resources* 5.2 (December 1994), pp. 13–28.



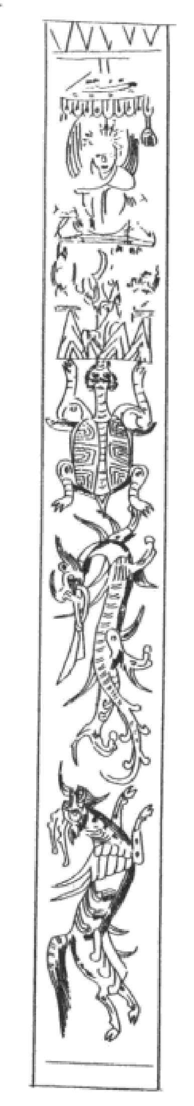



图 21-35 山东沂南北寨汉墓前室中心柱上的画像

出其中有两类形象表现死者的“旅行”，一类描绘把死者的尸体和灵魂送到坟墓的送葬行列，另一类描绘死者埋葬以后其灵魂离开坟墓的出游行列。[1] 这个传统可以追溯到西汉时期。在满城汉墓和大葆台汉墓这类诸侯王墓中，墓室门外的甬道尽头都安置有一套最华丽的车马仪仗。但这些车马并非朝向墓室内部，而是朝向外界（图 21-5、21-37）。到了东汉，实际的车马被刻画的车马取代，人造的艺术形象更能表达“灵魂出游”的幻想。如武氏祠某石室顶部的一块画像石描绘三个吊丧男子刚从车马上下来，手执魂幡，走向一个由坟冢、阙门和祠堂组成的墓地（图 21-36）。最前一人仰首举手，顺着他的手势，我们看见一缕云气从坟顶冒出。随此迂回盘绕云气，两辆生翼天马所驾的轺车在众多仙人的迎候下越升越高，最后到达东王公和西王母的面前。

汉代画像中最能说明车马行列象征意义的是山东苍山元嘉元年墓（公元151年）。此

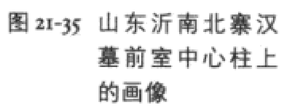
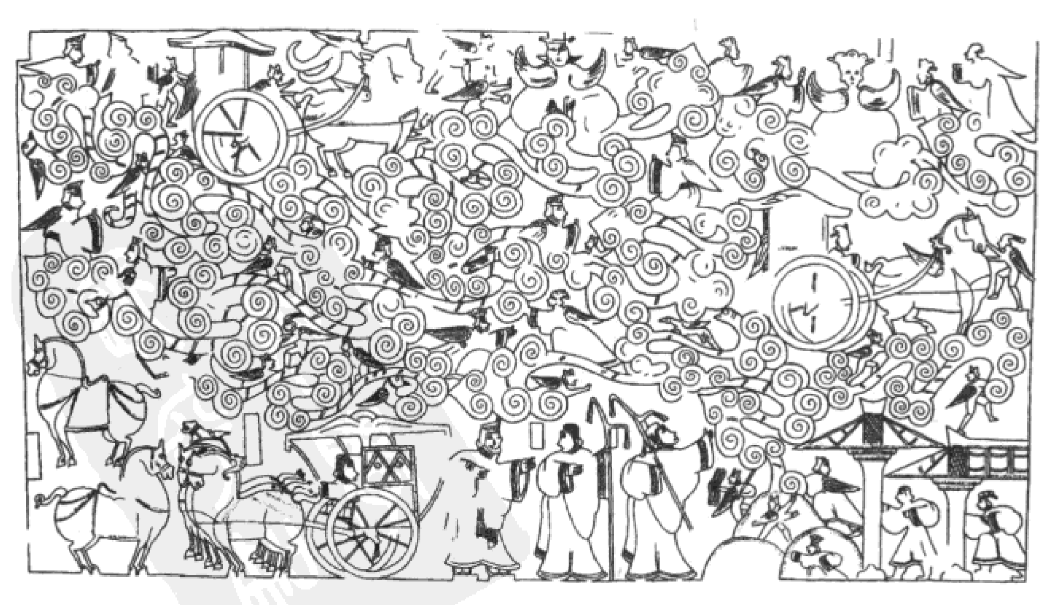



图 21-36 山东嘉祥东汉武氏祠左石室顶部画像

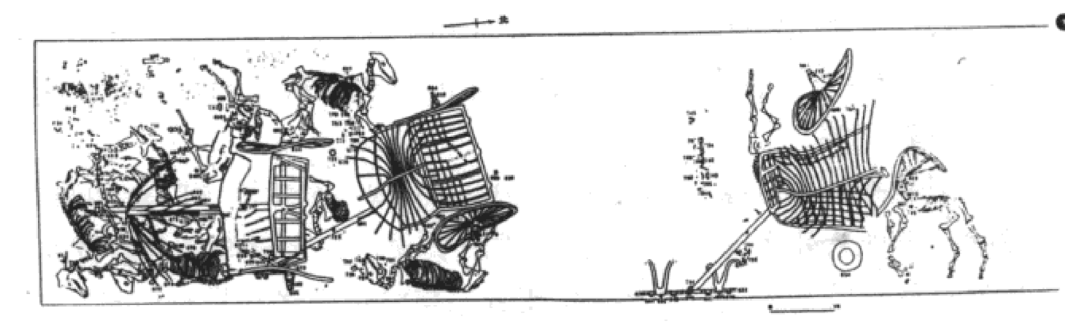


图 21-37　北京大葆台西汉刘建墓随葬马车



图 21-38　山东苍山东汉墓前室东壁送葬画像

墓中画像石的安排十分严密，而且还出土了汉代刻石中绝无仅有的一方对画像逐一解释的题记。主室东西壁上方的两块画像表现一连续性送葬过程。西壁画像表现一队车马过桥，东壁画像则描绘死者亲属将其送至坟墓（图 21-38）。象征死者灵柩的是一辆“羊车”，象征坟墓的则是一个门户半掩的“都亭”。墓中题记描述出丧行列过桥时有功曹、主簿、亭长等官员陪从，到达墓地时又有“游徼候见”。我曾专文讨论此墓的画像和题记及所反映的宗教思想，但当时没有联系其他墓葬铭文做比较研究。[2] 近日把苍山墓题记与东汉镇墓文对读，才恍然发现题记中的“亭长”、“游徼”等均为地下的阴官，清清楚楚地写在镇墓文中。如1935年修建同浦铁路时发现的一个瓦盆上所书219字丹书是天帝使者告诫一系列主管死者冢墓的地下官吏的文书。其所告的冥吏就包括有“魂门亭长，冢中游击（即游徼）”等。[3]（由此我们也可知道画像中都亭的半开半掩大门叫做“魂门”。）苍山题记中的其他一些思想也和镇墓文很接近，如题记末说：“长就幽冥则决绝，闭圹之后不复发。”而同浦铁路出土镇墓文说：“生人筑高台，死人归，深自埋。”[4] 苍山墓与镇墓文的这些联系的意义是不可低估的，由于这些联系，我们第一次有可能把一个2世纪中期墓葬和当时某种宗教体系的思想行为联系起来。由于

[1] Wu Hung, "Where Are They Going? Where Did They Come From? —Chariots in Ancient Chinese Tomb Art," *Orientations* 29.6 (1998.6), pp. 22–31. 译文见本书《从哪里来？到哪里去？——汉代丧葬艺术中的“柩车”与“魂车”》。

[2] Wu Hung, "Beyond the Great Boundary: Funerary Narrative in Early Chinese Art," in John Hay ed., *Boundaries in China*, London, Reaktion Books, 1994, pp.81–104. 译文见本书《超越“大限”——苍山石刻与墓葬叙事画像》。我应该提到，在该文发表以前我在宾州大学就此题目做报告时，特里·克里曼（Terry Kleeman）就曾问到此题记与镇墓文的关系。

[3] 郭沫若：《奴隶制时代》，页94，北京，人民出版社，1973年。

[4] 以下镇墓文也反映了同样的思想：“死人归阴，升人归阳。（生人有）里，死人有乡。生人属西长安，死人归东太山。乐无相念，苦无相思。”（胥文台镇墓文）“生人上就阳，死人人归阴。升人上就高台，死人口自藏。生人南，死人北，各自异路。”（陈敬立解殃瓶）

学者公认这种宗教体系的思想行为与当时的道教或前道教(proto-Daoism)有关,[1] 苍山墓画像和题记中的思想亦可能和当时的道教或前道教有关。

但是苍山墓画像与镇墓文中的思想也有一个重要不同点,即画像除了表现为死者安宅以外,接下去就表现了死者灵魂成仙以及在死后世界中的享乐。在画像描绘死者亲属将灵柩送至坟墓以后,下

[1] 道安指责"解除墓门"为"三张伪法"之一端。见《二教论》,《大正新修大藏经》卷12,2103号,页140c。"解除墓门"是早期正一道的方术之一,《正一法文经章官品》中有记载。



图21-39 山东苍山东汉墓前室东壁小龛内墓主画像



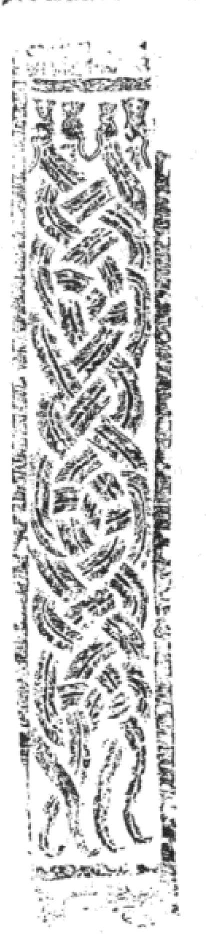
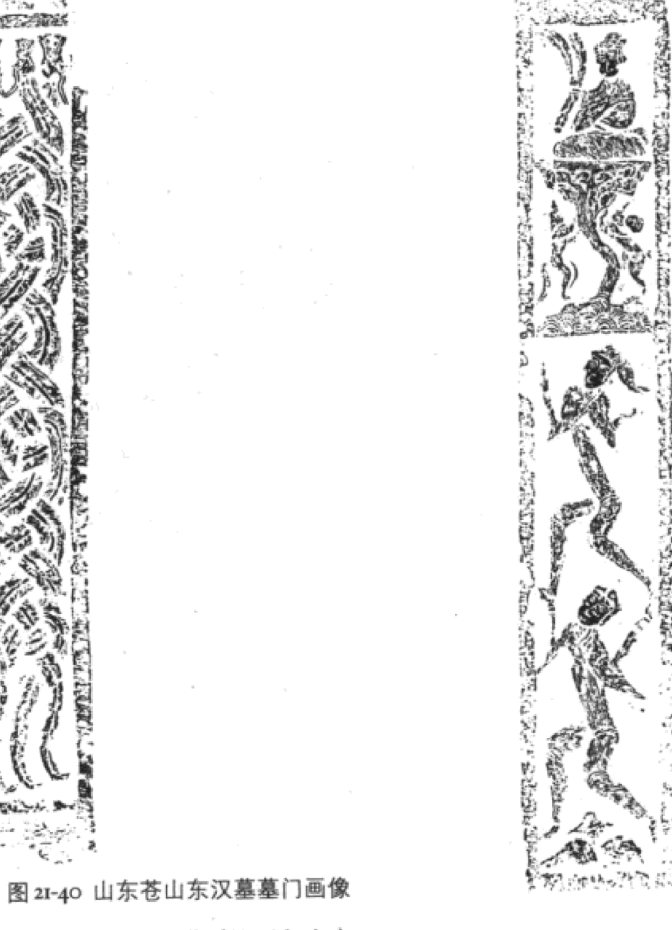



图21-40 山东苍山东汉墓墓门画像

一幅石刻中就出现了死者的理想化肖像，在窈窕“玉女”（即仙女）的陪伴下进食（图21-39）。再接下去两幅画的内容是歌舞伎乐和车马出行。这最后一幅出游图与主室中的两幅送葬出行图在内容上有根本区别。刻在墓门上方门楣上，这个行列从左向右行进，其目标是刻在右门柱上的西王母（图21-40）。[2] 结合文献观察，我们可以认为镇墓文是为一般去世“俗人”安宅的，因此天帝使者所告诫者均为地下冥吏。而苍山墓画像则代表了一个更高的得道理想。《老子》说：“死而不亡者寿。”《想尔注》的解释为：“道人行备，道神归之，避世托死过太阴中，复生去为不亡，故寿也。俗人无善功，死者属地

[2] 发掘报告称西王母像在左门柱上，是采取了面向墓门外的方向，确切位置见该报告图一（四）。山东省博物馆、苍山县文化馆：《山东苍山元嘉元年画像石墓》，《考古》1975年2期，页124～134。

● 饶宗颐：《老子想尔注校笺》，页46，选堂丛书本。

官，便为亡矣。”[●] 可以说是把汉末道教徒眼中“送死安魂”与“死后成仙”的区别解释得再清楚不过了。

通过对以上考古美术材料的分析，可以看到某些西汉时期的形象和器物（如博山炉、玉衣、早期昆仑图像等）是道教出现前神仙家思想的产物，某些东汉新出的形象则可能与早期道教信仰和组织有关（如三蹻、天地使者、地下冥吏等）。但达到这些理解所使用的分析方法仍是以建立图像和文献（包括铭文）之间的联系为主，所达之推论或结论虽可反映历史发展的大致趋势，但很难断定某一特例是否确实是道教图像，为道教徒所设所用。这种局限性引导我们提出下一个问题：有没有可能对汉代的“道教美术”做更严密的断定呢？我感到是可能的，但这就需要我们扩充现有的研究方法。本卷内所收的下一篇文章提出的地域美术考古方法可说是为达此目的的一个尝试，通过分析特定建筑、器物和图像类型的地域性分布和发展的方法对四川地区五斗米道的美术传统进行初步重构。这两篇文章因此在内容上是互相衔接的，可以看成是一个综合研究计划中的组成部分。

22

地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构

（2000年）

近年来对早期道教美术研究的发展很大，不少有关的实物和图像得到报道和关注，不少有研究有见地的论文也出现了，这个以往少有人重视的领域逐渐有可能发展成为中国美术史中的一个重要领域。[1] 但从另一方面看，目前对早期道教美术的研究主要还是集中在5世纪以降当老子和原始天尊等道教造像出现后。虽然一些学者有时也把汉代画像中的西王母或太一称为道教神祇，这种说法还有待于证明。我们都知道对西王母和太一的崇拜在道教发生以前早已出现。虽然这些神祇终被吸收到道教信仰中去，但如果从其晚近的发展来推定其早期的属性就不免是本末倒置了。因此，虽然很少有人怀疑道教美术在汉代的存在，具体确定这一艺术传统的产生过程和在各地区的发展流变还是一个有待解决的问题。

解决这个问题的一个前提是要认识到无论是道教还是道教美术在中国历史上都发生了极大变化，早期道教美术的面貌因此必然与晚期道教偶像有巨大区别。一般说来，对道教美术所做的任何界说都必须是历史的和能动的，既要考虑到这个艺术传统的持续性，又要考虑到其在不同时期和地区的特殊表现。在探讨早期道教美术概念时固然需要参照道教徒本身的看法，但这种看法并不直接提供宗教史或美术史上对道教美术的定义。特别是由于本文研究的对象是寺观道教图像系统产生前的道教美术，我们就更需要避免以晚近正统道派立场自居，斥不同宗派或早期流派为“异端”或“非道教”的倾向，而特别需要提倡对道教文化内在的复杂性、模糊性做细致的研究和观察。

[1] 近年对道教美术的综合研究包括王宜娥《道教美术史话》，北京，燕山出版社，1994年；Stephen Little，*Realm of the Immortals: Daoism in the Arts of China*，Cleveland：Cleveland Museum of Art，1988.

根据这些考虑，本文的目的是重构一个特定的早期道教美术传统。这里“美术”一词的用法接近“视觉文化”，指某一文化体所创造使用的各种视觉形象以及创作使用这些形象的机制和环境，不但包括图像、器物、建筑，也包括艺术家、赞助人和使用者的问题，宗教与礼仪的功能和环境问题，等等。这一文化体的成员具有共同视觉模式、习惯和语汇，并通过这些视觉模式和语汇认同。本文所希望重构的道教美术传统属于早期“天师道”一支，在2、3世纪内流传于四川和陕南一带，历史记载中也称作“五斗米道”、“正一道”或“鬼道”。天师道后来成为正统道教中的大宗，其前身五斗米道被认为是该教起源，而创立五斗米道的第一代“天师”张陵（或称张道陵）也就成为天师道的创始者。这一意义使得五斗米道备受研究者重视。道教史学者不断地从传世和考古发现的文献中发掘关于这一早期道教传统的史料，本文则希望从传世和考古发现的器物和图像中去发掘有关这个早期道教传统的视觉材料。

要实现这个目的我们需要对研究方法加以完善。因为关于五斗米道的文献对该教所使用的器物和偶像语焉不详，我们无法根据这些文献去断定这些器物和图像。但是这些文献并非与研究五斗米道艺术无关，只是它们的关系不是图像描述的关系，而是在其他层面上展开的。一个重要的层面是文化地理：通过比较某些建筑类型、器物和图像在一定时期的分布与文献记载中五斗米道在同一时期内的分布，我们就有可能发现二者间的历史关系。换言之，这种宏观的研究方法可能帮助我们断定的不是一两件物品或图像，而可能是一个波澜壮阔的地方性宗教艺术传统。

进行这一研究的基础是早期道教组织强烈的地域性。太平道主要分布在青、徐、幽、冀、荆、扬、兖、豫各州，五斗米道主要在四川和汉中。如果这两个教派真是如史书所说在民众中那样流行的话，我们可以假设其思想行为必然会在这些地区的物质文化遗存中，特别是在与宗教信仰和礼仪崇拜有关的物质文化遗存中反映出来。

检验这一假设的最好例子是四川和陕南地区，这是因为五斗米道在这一地区存在很多年，甚至在汉末三国初取得统治地位。这里

需要指出早期道教研究中，特别是对五斗米道的研究中长期存在的一个错误概念，即认为早期道教组织是平民或下层群众的组织。[●] 实际上文献记载东汉一代受道教思想吸引以至对道教的发展起了重大作用的人包括很多上层人士甚至帝王。以四川地区而言，章帝时益州太守王阜为蜀郡成都人，著《老子圣母碑》宣传道教思想。[●] 而五斗米道自开始也是与巴蜀地方的官僚阶层紧密结合的。该教创始人张陵出身世家，25岁就拜官江州令。其子五斗米道“嗣师”张衡被汉朝政府拜为郎中。其孙五斗米道“系师”张鲁更“自号师君”，以五斗米道“祭酒”代替地方长官，在现今四川中部和陕西南部建立了中国历史上第一个政教合一的道教政权。汉代中央政府“力不能征，遂就宠鲁为镇民（或作‘镇夷’）中郎将，领汉宁太守，通贡献而已”[●]。其下属甚至建议他正式称王。在此期间，五斗米道在当地具有极大权威，“民夷信向”，即便是“流移寄在其地者（亦）不敢不奉”。[●] 综合这些记载，可知道教在这一地区具有：（一）时间和地域上的相对稳定性；（二）地方统治者的支持和在社会上的广泛流行。这两个条件为从地域考古学角度研究四川地区的早期道教美术提供了一个基础。

我这里说的地域考古主要是指以考古发掘资料为基础研究特定建筑、器物和图像的地域性分布和发展的方法。“从地域考古角度研究早期道教美术”就是把这些建筑、器物和图像的分布与文献所记载道教的地方性做比较研究。本节涉及的几种美术、考古材料包括：（一）建筑，主要是画像崖墓和画像石棺；（二）器物，主要是钱树和铜镜；（三）图像，主要是各种神像。关于汉末四川道教地方性组织的主要资料是五斗米道的“二十四治”。学者多根据《无上秘要》卷二十三引“正一气治图”等文献确定二十四治及以后所增加的“复治”和“游治”的地点（图22-1）。[●] 基本上说，这些五斗米道的据点分布在一条南起西昌、北至汉中的广阔的带状地区，其核心是从乐山到绵阳的川西平原。这些“治”大多建于岷江、沱江、涪江中上游河流沿岸，是汉代人口密集的地区。虽然汉末至三国时期五斗米道在西南的传布可能远远超出这个地带，但这里明显是该教影响最大的地区。

● 如卿希泰《中国道教的产生、发展和演变》，页65—66；楼宇烈《原始道教——五斗米道和太平道》，页69。二文均收入文史知识编辑部《道教与传统文化》，北京，中华书局，1992年。

● 碑文载《全汉文·全后汉文》，卷32。

● 《三国志·魏志·张鲁传》，页263—264，北京，中华书局，1959年。

● 见《后汉书·刘焉传》及所引《典略》，页2436，北京，中华书局，1959年。

● 近年对此问题的一项综合研究是王纯五所编的《天师道二十四治考》，成都，四川大学出版社，1996年。

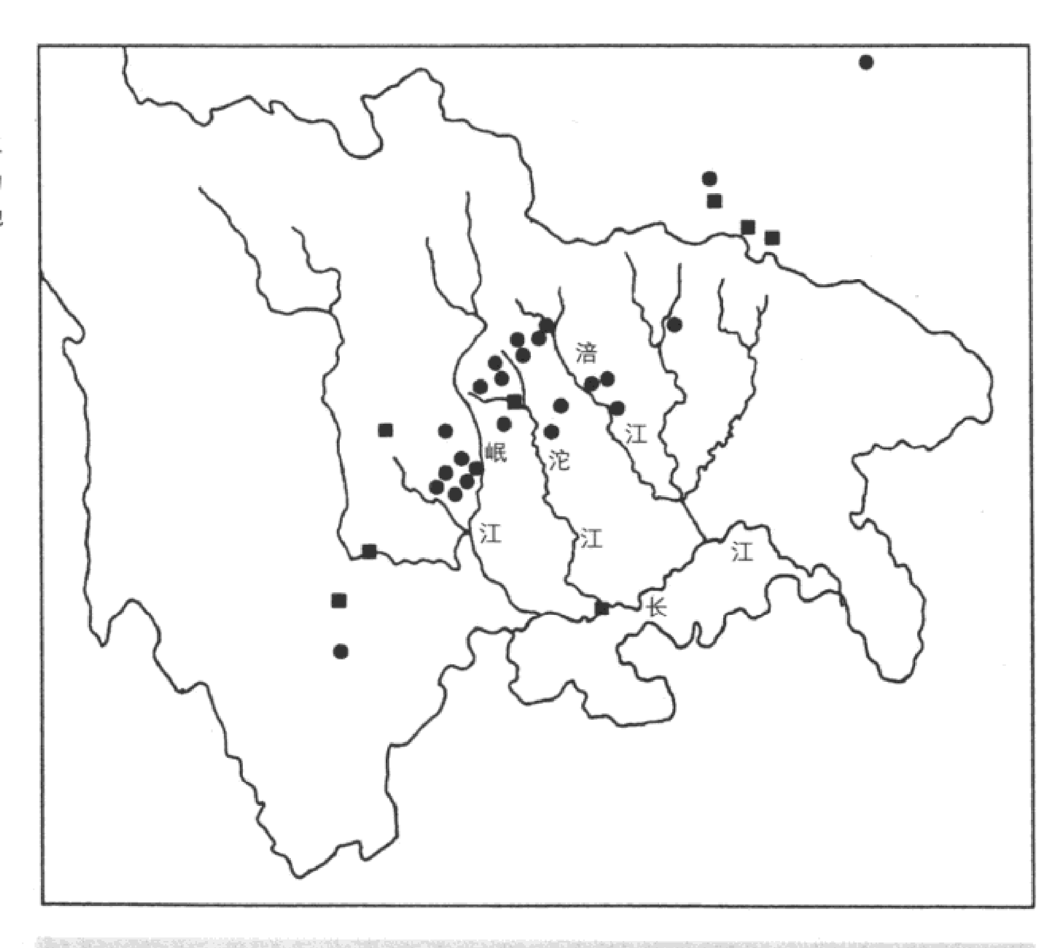


图 22-1 巴蜀地区五斗米道二十四治分布图（圆形为二十四治，方形为其他"附治"和"陪治"）

画像崖墓和石棺

东汉至南朝时期的崖墓主要分布在西南地区，包括现在四川、云南昭通和贵州遵义地区（这后两个地区汉代属犍为郡，历史上与四川关系极为密切）。根据罗二虎调查，现知崖墓有数万之多，但有纪年的只有40座，最早是东汉永平八年（65年），最晚是刘宋元嘉十九年（442年）。[1] 虽然如图22-2所示崖墓似乎遍及整个四川地区，但其起源地则限于三江（岷江、沱江、涪江）上游的川西平原，至东汉中晚期才逐渐发展到其他区域。另一值得注意的现象是并非所有地区和时期的崖墓都有画像。从时间上说，大部分装饰有画像的墓葬属于晚期。[2] 从地域上说，只有川西平原地区，特别是在乐山、彭山、三台一带的崖墓有丰富画像，其他地区的崖墓则或无雕刻或只有极简单雕刻（图22-2）。[3] 但即使在川西地区，有画像的崖墓在所有崖墓中也是少数。据唐长寿统计，乐山地区现存崖墓约万座，但有画像的只有一百多座。[4] 他将乐山和彭山的画像崖墓分为：(一)发生期（安帝至质帝时期），(二）发展期（桓帝至黄巾起义前后），

[1] 罗二虎：《四川崖墓的初步研究》，《考古学报》1988年2期，页142。

[2] 同上，页151。

[3] 高文：《四川汉代画像石》，页5，成都，巴蜀书社，1987年。

[4] 唐长寿：《乐山崖墓与彭山崖墓》，页3，成都，电子科技大学出版社，1993年。

（三）鼎盛期（黄巾起义至蜀汉时期）。[5] 后两期的崖墓有时储有画像石棺。据高文，这类石棺基本上全部分布在长江、岷江、沱江、涪江流域（图22-3）。[6] 总结这些调查和研究，我们可以说画像崖墓和画像石棺流行的时期和地区也正是五斗米道流行的时期和地区。

唐长寿、高文和其他学者都已谈到，崖墓和石棺画像的内容以升仙为大宗。日本学者小南一郎近日更对四川出土石棺画像题材的配置规律做了颇有价值的研究，认为这些画像的构图反映了死者灵魂穿越天门到达神仙境界的旅程，因此也反映了死者的宗教信仰。[7] 这类画像内容自然是可以和早期道教的教旨联系起来的。但除了这种一般性的联系以外，一系列考古材料更指出某些崖墓和五斗米道的特殊的和直接的联系。这些材料包括两类，一类是墓中所刻的符号、题记和图像，另一类是所埋葬的器物。以符号而言，

[5] 同上，页57～58。

[6] 高文：《四川汉代画像概论》，《四川文物》1997年4期，页21～27。对这些画像石棺和石函最详尽的出版物是高文、高成刚《中国画像石棺艺术》，1～78号。

[7] 小南一郎：《平成7年度——平成8年度科学研究费补助金成果报告书》，课题番号：07610014，1997年3月。

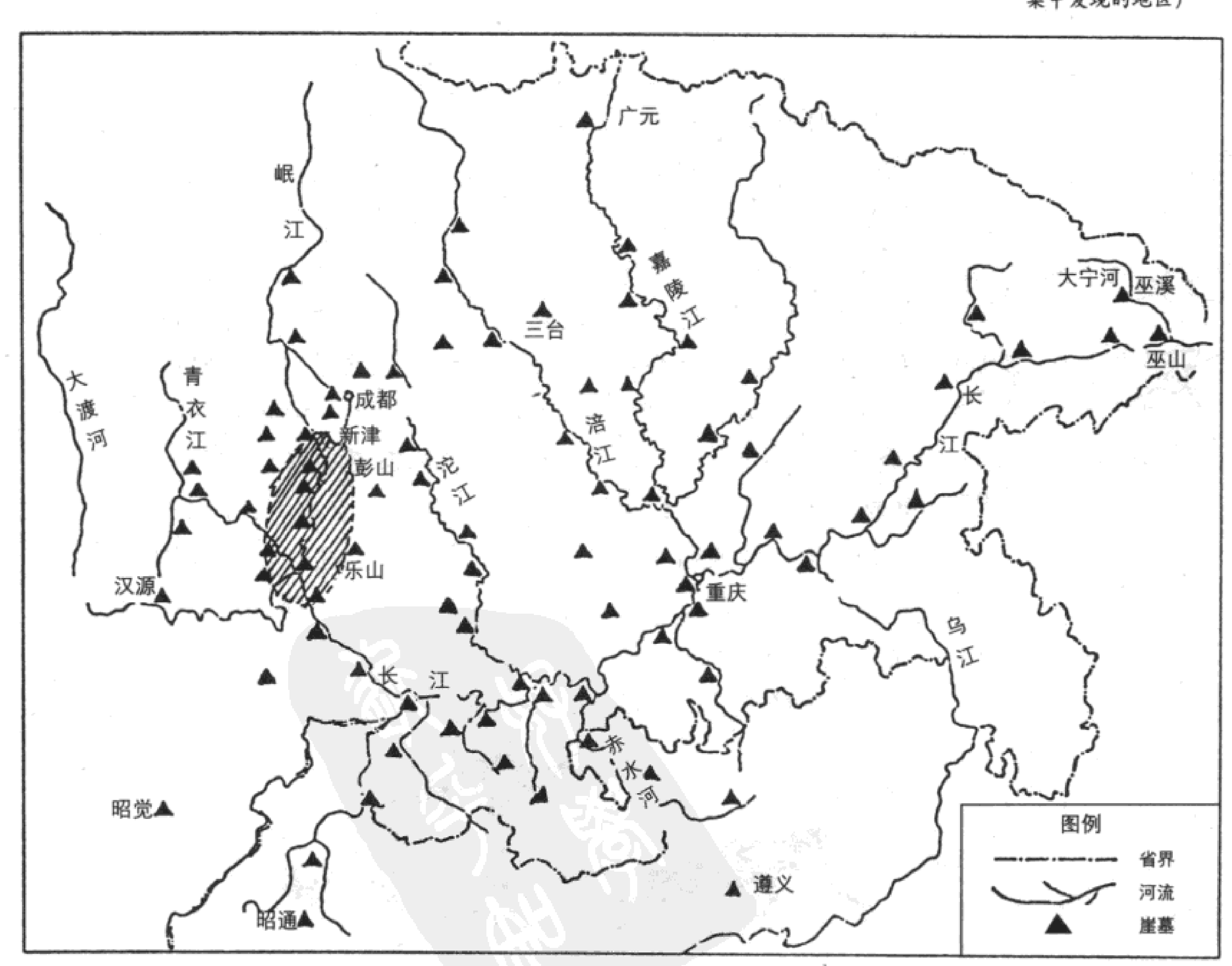


图22-2 巴蜀地区崖墓分布图（斜线所示为画像崖墓集中发现的地区）

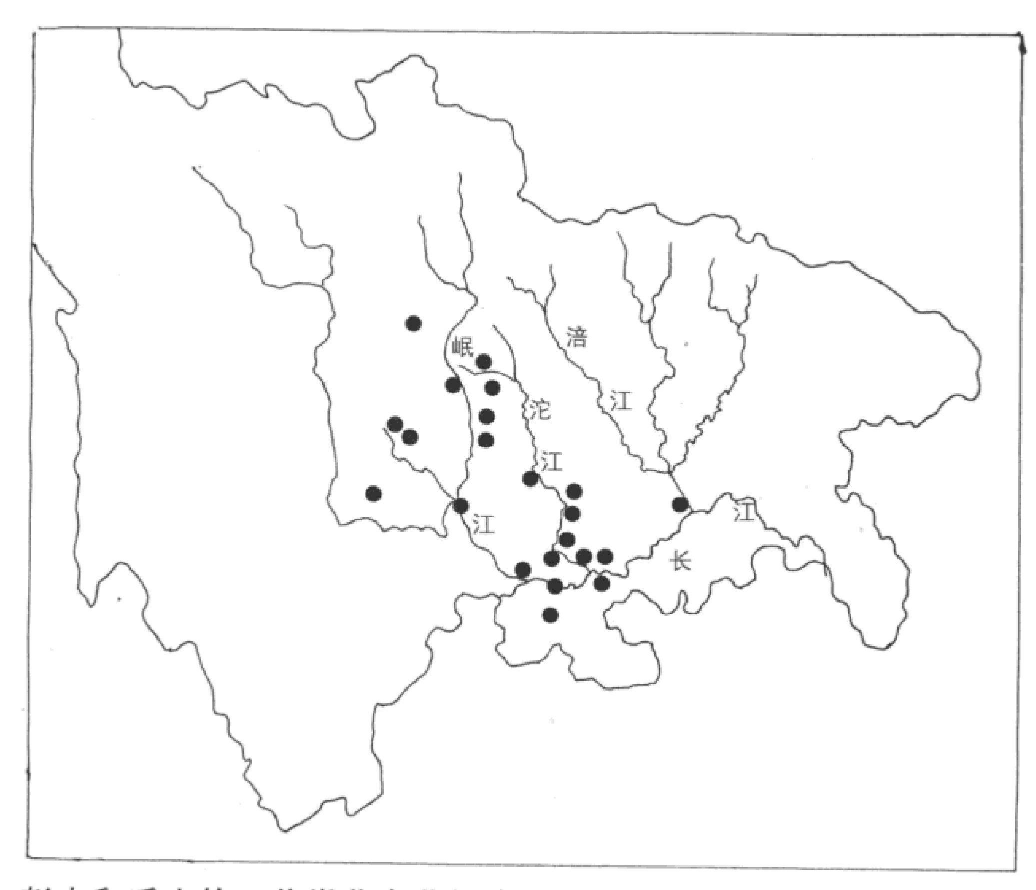


图 22-3 巴蜀地区画像石棺发现地点

彭山和乐山的一些崖墓在墓门或后室门楣正中雕刻“胜”的符号（如彭山 M45、M166、M169、M530）（图 22-4）。“胜”是西王母所佩重要象征物，把“胜”作为一个象征符号雕刻在墓门上方似乎标明墓主的宗教信仰。另外也有一些墓在同样位置上雕刻龙虎衔璧（乐山三区 M99、彭山 M355）或龙虎衔钱（双塘三区 M26）这样的图像。四川画像中的神祇常坐在龙虎座上。龙虎也是道教的重要象征并和五斗米道有特殊关系，如《神仙传》等书说张陵得道时见天人“金车羽盖，骖龙驾虎”。“龙虎”又为道教有关内、外丹文献中的重要术语。天师道以后在龙虎山立“正一玄坛”，此山之得名也是传说张陵在此修练成功而龙虎出现。由此，在门楣上标识龙虎似乎也和墓主的道教信仰有关。如此说可以成立，则石棺上所刻的大量“胜”和龙虎的形象也应有同样意义（图 22-5）。

图 22-4 乐山和彭山崖墓门框上方所刻不同形状的“胜”

以画像而言，麻濠一区 M1 墓中刻一人像，据唐长寿描述“头

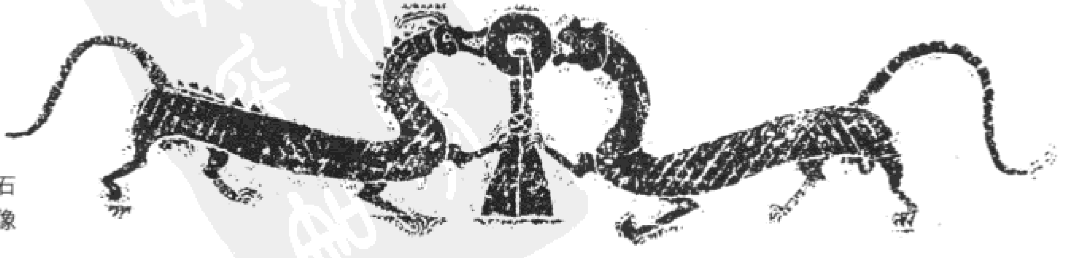


图 22-5 合江张家沟崖墓出土石棺上所刻“龙虎”画像

戴异形高冠，身着长袍，左手持节杖，右手持药袋……画像位于后室甬道门侧位，与死者关系更密切”（图 22-6）。唐长寿认为此像描绘的是一个方士，并引《史记 · 封禅书》和《汉武内传》证明沟通神人的方士均持节杖。[1] 唐氏此说甚有道理，但我亦想指出据《典略》，东汉太平道和五斗米道神职人员“师”亦“持九节杖为符祝”。[2] 考虑到该墓所在地为五斗米道中心，此像所描绘的可能不只是一般意义上的方士，也可能就是五斗米道的师或祭酒。手持类似节杖的形象也出现在石棺上，如南溪三号石棺侧面中间刻一半开半掩的门（称“魂门”或“天门”）。门外一人似乎刚刚乘仙鹿至此，正执杖下跪作谒见状。其谒见的对象在门内，为正面端坐于龙虎座上一个神人（图 22-7）。长宁二号石棺亦刻有一人随鹿前往仙境的图画，但这里代表仙境的不是一个主神，而是“仙人六博”的场面（图



图 22-6 乐山麻濠一区1号墓中所刻人像

[1] 唐长寿：《乐山崖墓与彭山崖墓》，页 122。

[2] 《后汉书 · 刘焉传》及所引《典略》，页 2436。

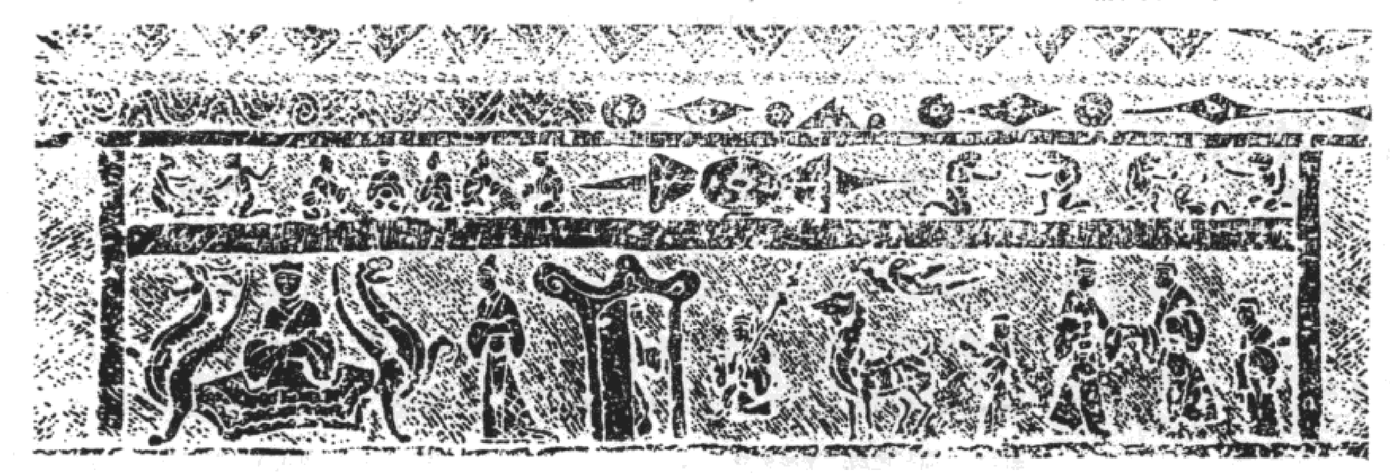


图 22-7 南溪出土 3 号石棺画像



图 22-8 长宁出土 2 号石棺画像



22-8)。[1] 另外，这个形象又见于四川雅安的高颐阙，也站在一个半开半合的“天门”旁边。《小校经阁金文》卷十六著录的一面带铭“三段神仙镜”很可能产于蜀地，其上有两个这种持节杖的人物，分别站在“先人”和“神女”面前。[2] 因此，虽然这些画面不同，但此“持节”形象都处于神人之间的位置。

以题辞而言，简阳东汉崖墓中有“汉安元年（142年）四月十八日会仙友”的石刻题记（图22-9）。[3] 研究者一般认为是五斗米道信徒所题，此崖墓因此是道徒聚会或试图遇仙的所在。另重庆渝北区龙王洞崖墓中的阳嘉四年（135年）刻辞称该墓为“延年石室”，也明显反映了神仙家或道教思想（图22-10）。著名的《祭酒张普题字》记五斗米道祭酒张普和几个教徒授“微经”事。全文为：“熹平二年（173年）三月一日，天表鬼兵胡九□□□仙，历道成玄，施延命道正一，元［其］布于伯气。定召祭酒张普、萌生、赵广、王盛、黄长、杨奉等，诣受微经十二卷。祭酒约施天师道法无极才。”此题记证实文献中称五斗米道为“鬼道”、“天师道”、“正一道”以及关于“鬼卒”、“祭酒”等教职的记载，也肯定了五斗米道有经典行世的事实。“伯气”即“魄气”，谓阴气之魂。[4] 以此观之，此题记实为五斗米道信徒胡九墓葬刻辞，“历道成玄”即谓其死后升仙，而刻辞的目的是记载诸位祭酒前来施法事。洪适说此题字“字划放纵，剞斜略无典则，乃群小所书”[5] 。虽名为碑，实为崖墓刻辞。

图22-9 简阳道遥山崖墓刻辞

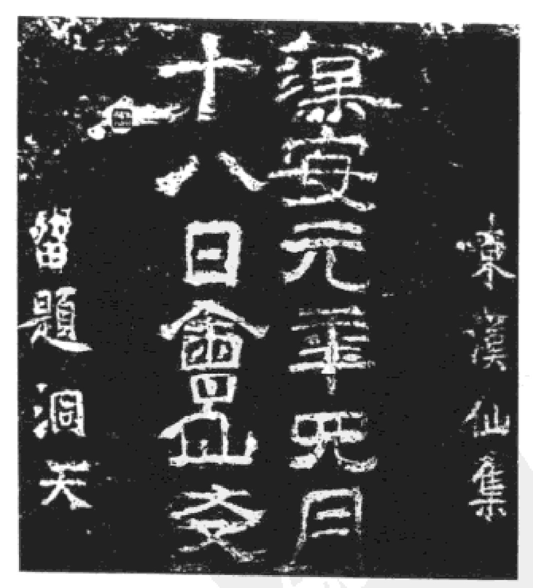


图22-10 重庆渝北区龙王洞崖墓刻辞



[1] 高文、高成刚：《中国画像石棺艺术》，9号，页27。

[2] 刘体智：《小校经阁金文》，北京，1935，16.38.关于“三段镜”为蜀镜的讨论，见下文。

[3] 邓少琴：《益部汉隶集录》，1949年。

[4] 见饶宗颐《老子想尔注校证》，页160，上海，古籍出版社，1991年。

[5] 洪适：《隶续》，卷3；陈垣《道家金石录》，页4，北京，文物出版社，1988年。

[6] 唐长寿：《乐山崖墓与彭山崖墓》，页122。

[7] 同上，页122引。

[8] 张君房辑：《云笈七签》，卷75。见蒋力生等校注《云笈七签》，页464～470，北京，华夏出版社，1996年。

[9] 罗二虎：《四川崖墓的初步研究》，页162。

[10] 冯广宏、王家祐：《四川道教古印与神秘文字》，《四川文物》1996年1期，页17～19。

[11] 傅勤家：《中国道教史》引，北京，商务印书馆重印本，1998年。

[12] 绵阳博物馆：《四川绵阳何家山一号东汉崖墓清理简报》，《文物》1991年3期。

[13] 霍巍：《三段式神仙镜とその相关问题についての研究》，《日本研究》19集（1999年），页35～52。

再看墓中出土物品，考古学者曾在一座乐山崖墓（麻濠三区99号墓）前室发现地面掘有小坑，坑中陶罐，内盛云母和其他矿石。[6] 陆游《藏丹洞纪》也记载了同样现象：“石室屹立，室之前地中获瓦缶，矮，贮丹砂，云母，奇石，或灿然类黄金，意其金丹之余也。”[7] 由于这些矿物均为炼丹药物，又由于崖墓中的前室犹如享堂，是举行祭祀的地方，在这里埋葬这些药物应与道教仪式有关，从而说明了死者和祭祀者的宗教信仰。《云笈七签》中整整一卷收集了以云母为仙药的服方。[8] 另外，罗二虎认为崖墓中盛行的石灶可能是炼丹砂的。[9] 如此说可以成立的话，则可作为崖墓与道教关系的另一证据。

1973年资阳县城南乡崖墓出土一铜印，上面文字非篆非隶，冯广宏和王家祐认为与道教符文似属一类。据统计，目前所知具有类似印文的铜印至少已有六例(图22-11)，其中一枚为1992年都江堰市出土，一枚四川省博物馆收藏，看来都是四川出土的。[10] 检查文献记载，天师道从来就有用印章的传统。据恽敬《真人府印》一文，“其道数千年止用阳平印”，印文“有阴阳变化之理，乃鬼道符号也”。[11] 虽然这些铜印的确切年代难于决定，但考虑到资阳崖墓的时代和五斗米道用印的传统，很有可能为五斗米道遗物。这类铜印在崖墓中发现可证明死者为道教徒。另外，1989年绵阳何家山一号崖墓出土两面铜镜。其中一面为三段式神仙镜。[12] 霍巍近日著文力证这种镜不但为当地所造，而且很可能与五斗米道（或称“鬼道”）有密切关系。[13] 该墓又出钱树和钱树座，可能也是当地道教遗物（见下文）。

(A)古印谱之一

(B)古印谱之二

(C)都江堰西河乡红梅村1992年出土

(D)四川省博物馆藏



(E)资阳城南乡崖墓1973年出土

(F)传世某印

图22-11 巴蜀地区出土印章上的道符

钱树和三段式神仙镜

钱树是汉代西南地区特有的一种随葬器物。树座多为陶制，偶尔石刻。树身植于树座上，均以青铜铸成（参见图13-25）。由于铜质树枝上常饰有钱币纹样而获“钱树”或“摇钱树”之名。但这个名称不见于汉代文献，亦不能概括铜树的全部装饰内容和意义。实际上，有些树上虽铜钱繁多，但都作为树叶出现。每一树枝所烘托的主要形象则为端坐在龙虎座上的神人，周围辅以羽人、舞乐、六博、天马、玉兔等人兽形象。在另一些树上的神人形象更为突出，几具中心偶像的意味。类似的神人神兽形象也常常出现在树座上。因此，如果一定要给这种器物起一个名字的话，“神树”可能是更恰当的称呼。[1]

据美国学者苏珊·埃里克森（Susan Erickson）统计，已发表的钱树和树座已达到八十余件。除少数为东汉中期以及三国和晋代的以外，绝大部分为东汉下半叶墓葬所出。其发现地点主要在川西

[1] 陈显丹已提出这种看法，见 Chen Xiandan, "On the Designation 'Money Tree'," *Orientations* 28.8 (September 1997), pp. 67–71.

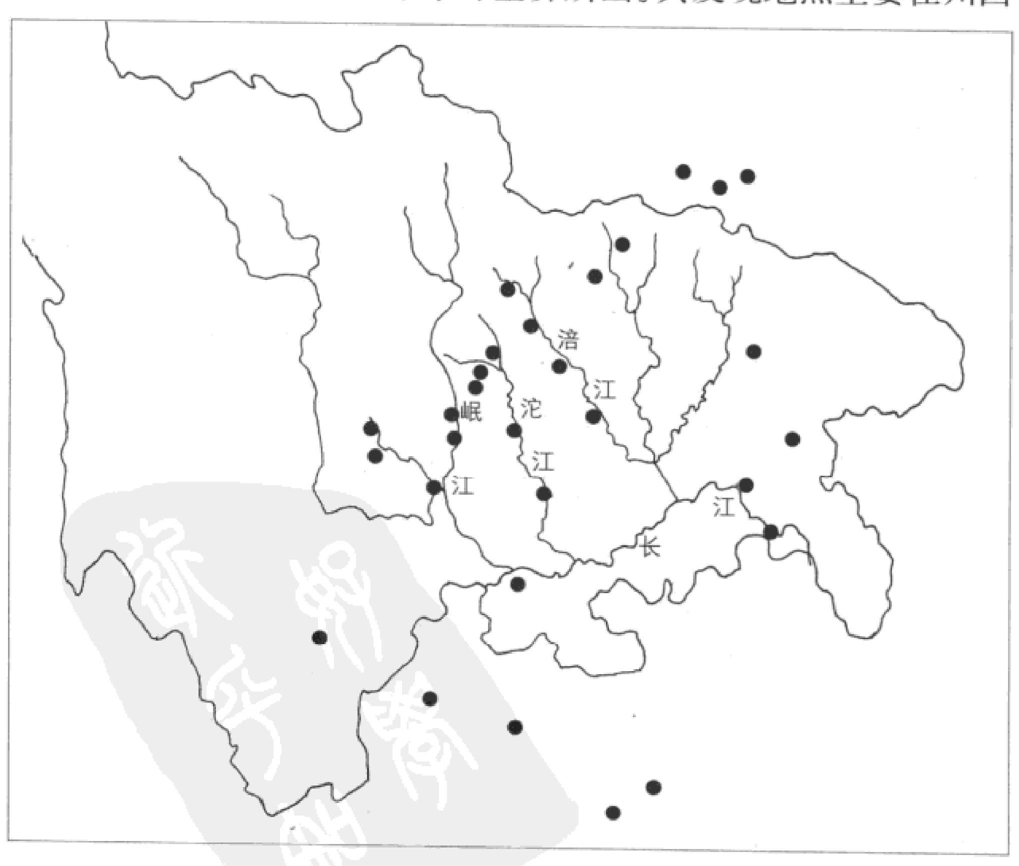


图 22-12 巴蜀地区出土钱树和钱树座的地点

平原，少数在川东、贵州、陕南和其他邻近省份（图22-12）。[2] 中国学者鲜明总结出土摇钱树的中心分布区为："北起陕南汉中附近，经广元、绵阳、三台、广汉、彭县、成都、新津、彭山、庐山，南至西昌、昭通……其主要分布呈带状，与二十四治的分布基本相合。"[3] 五斗米道二十四治的总部为阳平治，上治在彭县，下治在新都，张鲁时迁至陕南汉中勉县。[4] 据鲜明这三地都有相当数量的摇钱树出土，阳平治所在地阳平山（天回山）即出有三件。[5] 总结这些调查和研究，这种器物的存在时间和流行地区也与道教在四川产生发展的时期和地区相合。

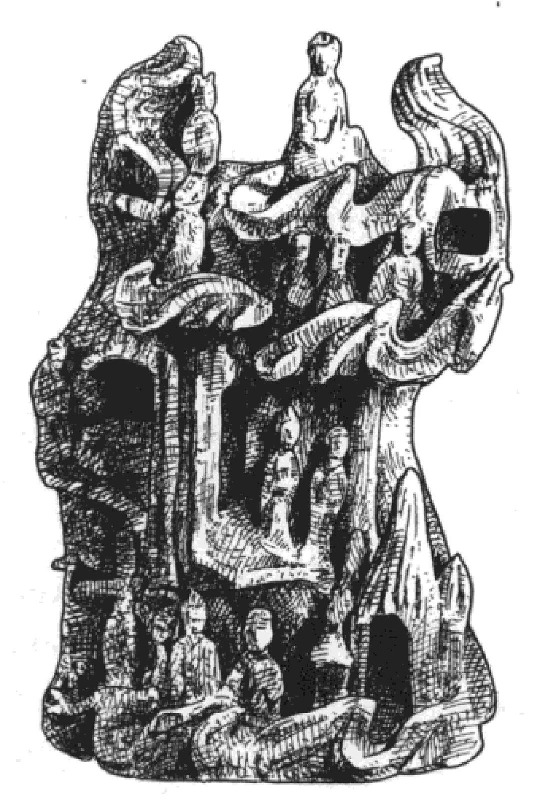


图22-13 成都郊区出土陶钱树座

钱树和钱树座上的神人神兽图像基本与崖墓和石棺的画像一致，应该是同一宗教艺术的产品。但陶塑的树座则给艺术家提供了更大的自由去创造生动的形象。在整个汉代艺术中对"求仙"这一概念最成功的表现可说是四川成都市郊出土的一件陶钱树座（图22-13）。整个座的形状是一座圆柱形高耸入云的山峰。若干行人正在登山，先行者已达到接近山顶的第三层，后随者仍在第一、二层上艰苦跋涉。这件作品可说是2世纪四川道教徒对《淮南子·地形训》中一段话的创造性图释："昆仑之邱，或上倍之，是谓阆风之山，登之而不死。或上倍之，是谓悬圃，登之乃灵，能使风雨。或上倍之，乃维上天，登之乃神，是谓太帝之居。"这件雕塑作品除了对仙山的结构和求仙的过程有极生动的表现外，以我所知这是目前发现最早表现"洞天"的作品：座上每重山都有一洞穴，穿越过去就达到一个新的境界，而最高的境界则是山顶上的天界。

在讨论钱树宗教涵义时我们应该注意《云笈七签·二十八治》所记载的一个关于阳平治的传说：当地富人张守珪领养了一无家少年，后与一无家少女结为夫妇。"一旦山水泛滥，市井路绝，盐酪既缺，守珪甚忧。新妇曰：'此可买耳。'取钱出门十数步，置钱树下，以杖扣树得盐酪而归。后或有所要，旦令扣树取之，无不得者。其夫术亦如此……守珪请问其术受于何人，少年

[2] Susan N. Erickson, "Money Trees of the Eastern Han Dynasty," *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 66(1994), pp. 5－115.

[3] 鲜明：《论早期道教遗物摇钱树》，《四川文物》1995年5期，页10。

[4] 王纯五：《天师道二十四治考》，页87～100。

[5] 鲜明：《论早期道教遗物摇钱树》，页10。

曰：‘我阳平洞中仙人耳，因有小过谪于人间，不久当去。’……旬日之间，忽然夫妇俱去。”[1] 不论这个传说是否与钱树信仰的起源有关或者是钱树信仰的流变，它说明了这种器物与阳平山道教仙人的关系。

“钱树”以外，另一种与五斗米道有密切关系的器物是叫做“三段式神仙镜”的一种铜镜。这一名称指镜中心部分的构图，以两条水平线划分为三部分，每部分中饰以不同形象（图22-14、22-15）。从上至下，第一部分的中心图像是一个伞盖或“华盖”，旁立若干人作鞠躬礼拜状。侧方坐一形体较大、肩生双翼之神人。第二部分或中部以镜钮为中心由两个对称图像组成，多为西王母和东王公，但有时则为龙虎或神兽。第三部分或下部的中心是一个曲线形“8”字图像，可能是“连理树”母题的变形，旁边也有仙人围绕。对这种镜的发源地历来有不同说法，但近年来将其定为“蜀镜”的看法得到越来越多考古材料的支持。俞伟超首倡此说，霍巍近日又著专文加以证明。[2] 其最坚强之论据为四川绵阳何家山一号崖墓中出土的一面典型“三段式神仙镜”。[3] 此外，类似的

[1] 张君房辑《云笈七签·二十八治部》，见蒋力生等校注《云笈七签》页158，北京，华夏出版社，1996。

[2] 湖北省博物馆《鄂城汉三国六朝铜镜》，页10～16；霍巍：《三段式神仙镜とその相关问题についての研究》，页35～52。

[3] 绵阳博物馆《四川绵阳何家山一号东汉崖墓清理简报》。



图22-14 美国西雅图美术馆藏三段式神仙镜

图22-15 故宫博物院藏三段式神仙镜

铜镜也在陕西南部地区出土，出土地点包括西安郊区等地。● 如前所述，五斗米道在2世纪末3世纪初已将其势力扩展至陕西南部，张鲁的活动中心实际上在汉中。因此蜀镜在陕西出现是完全合理的。

由于这种蜀镜在日本也有发现，霍巍将其传播和五斗米道的流传联系起来。据《三国志 · 张鲁传》，张鲁在汉中以“鬼道教民，自号师君”● 。又据同书《刘焉传》，张鲁的母亲亦“以鬼道教民”● 。“鬼道”指五斗米道，因此该教信徒也叫“鬼卒”或“鬼兵”。有意思的是《三国志 · 倭人传》中载“鬼道”在当时传入日本，其女王“卑弥呼事鬼道能惑众”● 。日本群马县等地发现的“三段神仙镜”因此可能是“鬼道”遗物。按霍巍此说很有道理，上述刘体智《小校经阁金文》中所载的铜镜进一步提供了对“三段镜”为蜀镜及与五斗米道关系的双重证明。此镜装饰图案的整体构图为三段式，但细部图像特殊且有铭文如“太君”、“先人”、“大王”、“胡考”、“王吏”、“神女”等 ● 。值得注意的是上下两段中都有一个手执节杖的人，似正在对“先人”和“神女”行礼膜拜。我在上文谈到这种图像见于四川画像石棺上，而执节杖的人很可能是称为“师”的五斗米道道士。

再看大部分“三段镜”上的纹饰，学者一致同意中段的神人是西王母和东王公。林巳奈夫提出下段中部的“8”形图像为传说中的“建木”，可从。● “建木”是古代神话中的一棵巨树，《山海经 · 海内经》说它在“南海之内，黑水、青水之间”，仍语焉不详。● 但《淮南子 · 堕形训》则不但举其具体地名而且赋予其作为宇宙中心的重大意义：“建木在都广……盖天地之中。”高诱从此进一步发挥：“建木在都广南方，众帝所自上下。”● 但都广在哪里呢？汉代文献均未指明其确切地点，只有汉以后的文献对此有明确的说法。根据这些文献，“都广”也叫做“广都”。《华阳国志 · 蜀志》载：“广都县，(成都)郡西三十里。”● 但成都西在汉末到魏晋时期是什么地方呢？恰恰是五斗米道中心地区，属阳平治。很可能五斗米道利用了古代“建木”神话，把自己的宗教圣地定为“天地之中”、“众帝所自上下”的地点。回头再看一看“三段镜”上的纹饰，“建木”两旁的形象明显是各种神仙，或老或少，有的似乎还拿着通天地的

● 陕西省文物管理委员会《陕西省出土铜镜》，图75、76，西安，陕西人民出版社，1958年。

● 《三国志》，《魏书 · 张鲁传》。

● 《三国志》，《蜀书 · 刘焉传》。

● 《三国志》，《魏书 · 倭人传》。

● 刘体智：《小校经阁金文》，卷16，48。

● 林巳奈夫：《汉镜の图柄二、三について》，《东方学报》京都44册（1973年）。

● 《山海经 · 海内经》。

● 《淮南子 · 堕形训》；《吕氏春秋》高诱注。

● 《华阳国志 · 蜀志》。明代杨慎在其《山海经补注》中说得更为直截了当：“黑水广都，今之成都也。”

节杖。这种枝干回旋盘绕的神树形象也出现在四川出土的石棺和钱树座上。如上述长宁二号石棺上刻有若干与神仙传说有关的图像，其中就有这样一棵大树，一个男子在树下正与一女子告别，似乎就要沿此树升天（见图22-8）。同样一棵大树也出现在广汉出土的一个彩绘钱树座上，其枝干耸入天界，覆盖着西王母及其仆从。[●] 这个钱树座把传说中的“建木”与名称不详的“钱树”联系起来。我在上文谈到“钱树”和五斗米道的关系以及在阳平治等地的发现情况。再考虑到树上装饰的神像和树枝回旋盘绕的形态，也可能所谓的“钱树”就是“建木”吧！

● Chen Xiandan, "On the Designation 'Money Tree'."

一旦明确“三段镜”和五斗米道的关系，我们就可以进一步解释顶段中的图像。林巳奈夫认为该段中的有翼神人是天皇大帝，居天之北极，而“华盖”图像则表示北极星侧方的华盖星座，以九颗星组成，“所以覆盖大帝之座也”[●]。学者对此说提出不少质疑，如樋口隆康认为把天皇大帝画在侧面而把覆盖大帝的华盖画在正中不合情理[●]。我很同意这个意见，但希望对这段画面的内容提出新的解释。在我看来，画面中的“华盖”图像是个关键，而任何对此图像的解释都必须考虑到它的三个特点：（一）它的位置说明它是整个铜镜装饰图案中最重要的图像；（二）它是周围神、人敬礼崇拜的对象；（三）其伞柄总是立在一个乌龟或龟蛇合体的“玄武”背上。把这些特点与文献进行综合研究，我认为这个图像表现的是早期道教仪式中对老子的崇拜。

● 《晋书·天文志》；林巳奈夫：《汉镜の图柄二、三について》。

● 樋口隆康《古镜》，页227，新潮社，1979年。

随道教的发展老子逐渐被神化，不但成为“道”的化身，而且被当作道教的祖师来崇拜。老子神化的这个过程大约是在1世纪和2世纪中完成的。但对老子具体祭祀的最早记载则是关于汉桓帝刘志延熹八年和九年（165年和166年）两年中的宗教活动。据《后汉书》，桓帝于延熹八年正月和十一月两次遣中长侍到老子的故乡苦县立庙祠老子，[●] 并让边韶撰《老子铭》，其中说桓帝梦见老子因此“尊而祀之”[●]。次年这位皇帝“亲祠老子于濯龙（宫），文罽为坛，饰淳金扣器，设华盖之座，用郊天乐也”[●]。这里所说的“文罽”是有织绣纹饰的毡毯，“淳金扣器”即“纯金扣器”，是口沿上镶金的祭器。而“华盖之座”则是为老子所设的在祭祀时接受供品和礼拜的“位”。根据这个记载，桓帝在祭祀中并没有使用老子的

● 《后汉书·桓帝纪》，页316。

● 《后汉书·边韶传》，页2624。

● 《后汉书·祭祀志》，页3188。

偶像，所设之“华盖之座”就是老子的象征。这种不设偶像的做法完全符合早期道教中祭祀老子的仪轨，理由是老子为“道”之化身，因此不可也不应描绘成人形。这种做法直到南北朝时期仍然流行，如法琳在其《辩正论》中说：

> 考梁陈齐魏之前，唯以瓠芦盛经，本无天尊形象。案任子《道论》及杜氏《幽求》并云：道无形质，盖阴阳之精也。《陶隐居内传》云：在茅山中立佛道二堂，隔日朝礼。佛堂有像，道堂无像。王淳《三教论》云：近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家，制立形象，假号天尊及左右二真人，置之道堂，以凭衣食。梁陆修敬为此形也。●

根据这一记载，早期道教中只崇拜经书而无偶像，直到陶弘景的时候仍延循这种崇拜方式。因此，对持这种观念的汉代道教徒来说对老子的表现只能是象征性而非写实式的。值得注意的是，不少材料说明四川地区的道教传统特别推崇对老子的象征性表现。如早在1世纪下半叶益州太守、蜀郡人王阜所著的《老子圣母碑》称“老子者，道也，乃生于无形之先，起于太初之前，行于太素之元，浮游六虚，出入幽冥”●。这种超自然的老子肯定是无法具体描绘的。至2、3世纪之交，五斗米道中的正统派特别反对某些道教徒实行的偶像崇拜。传张鲁所著的《老子想尔注》中说：“至道尊，微而隐，无状貌形象也。但可从其戒，不可见知也。”● 并因此大肆攻击对“道”或老子的造像崇拜：“今世间伪技指形名道，另有服色名字，状貌短长，非也，悉邪伪也！”●

绵阳何家山崖墓出土“三段镜”上的铭文也支持这一解释。虽然此铭多有残损而不可尽读，但其中叙述画像内容的词句包括“翠羽秘盖”一语，明显是指镜上的“华盖”图像。而“秘盖”一词特别突出了这个图像的宗教神秘意义。镜铭最后一句祝词是“其师命长”。史载五斗米道的一种教职人员叫做“师”，或为此镜的所有者和使用者。

以“三段镜”上伞盖为老子象征的另一项证据是承载此盖的龟座。葛洪在《抱朴子》一书中记载了以一面或多面铜镜“观想”神仙的方法。根据他的记载，最值得道教徒“观想”的神仙莫过于太上老君或老子，一旦得见其“真形”就可以“年命久长，心如日月，

● 《大正新修大藏经》，52.535a。参见陈国符《道藏源流考》，页268～269，北京，中华书局，1963年。

● 《全汉文》11册，“全后汉文”卷32。

● 饶宗颐：《老子想尔注校证》，页17。

● 同上，页17，又见页19。

无事不知”。葛洪所描写的老子的真形不是画在镜上的，而必须通过修道者“谛念”得到。值得注意的是葛洪说老子“以神龟为床”[1]。此处“床”指坐榻。因此以伞盖和龟座二图像组成老子的“华盖之座”可说是再贴切不过了。考虑到道教修练中用铜镜的习惯以及“三段镜”和五斗米道的关系，这种镜也可能就是用来“观想”老子真形用的宗教器具吧。

[1] 葛洪:《抱朴子·杂应》; 王明:《抱朴子内篇校释》，页273～274。

神　像

《老子想尔注》以“指形名道”为“邪伪”，所反对的可能只是对老子而非对所有神仙的偶像崇拜。四川画像中有很多正面端坐在龙虎座上的神像，论者均称之为西王母像。但这里我想提出一个大胆的问题，即是否这些图像所表现的真的都是西王母？这个问题的提出基于三个因素：

第一，随着考古资料的不断增加我们开始注意到这些图像中的差异。学者都同意西王母最重要的一个象征物是她头上所戴的“胜”。但不少发掘的四川“西王母”像并不戴胜。有的戴冠冕，有的戴三峰突起的尖顶帽，有的戴加鹖羽的平顶冠，有的戴如后代道士所戴之小冠（图22-16～22-19）。值得注意的是，这几种冠都是男性所戴，而“胜”则是汉代女性装饰。[2] 由于这些图像都表现中心神祇，很难设想他们的冠戴可以由画者随意处置，甚至男女不分。更有可能的是这些不同的冠戴象征不同的神祇。类似的情形在佛教艺术和其他宗教艺术中屡见不鲜：往往不同神　的基本形态非常相似，只是某些服饰特点标明其不同身份。很可能因为西王母画像出现最早，其基本形态（如正面端坐的形态和龙虎宝座等）就为描绘多种道教偶像提供了一个蓝本，但随后产生的神祇则以图像学的细微特征加以区分。

[2] 见孙机《汉代物质文化资料图说》，页246～247，北京，文物出版社，1991年。

图22-16 巴蜀画像石中戴不同冠饰的神像之一



第二，据道教学者研究，五斗米道是一种具有主神崇拜特征的多神教，并已开始发展一个神祇谱系。其根据是《正一法文经章官品》等天师道文献中所说的“百二十官”，


图 22-17 巴蜀画像石中戴不同冠饰的神像之二

包括玉女君、无上天君、盖天大考将军等等，每个神灵各有所治所主。[3] 如果此说可信的话，则可以想见五斗米道信徒会根据不同性别、地位、场合及所求来选择所膜拜的神衹。不同墓葬中或石棺上出现不同神衹形象是十分自然的。虽然我们目前还无法为四川画像中各种神像定名，但可以认为这一“造神运动”已是当地东汉中晚期至三国时期宗教艺术的一个重要特点。

[3] 见卿希泰主编《中国道教史》，页62～164，第一卷，成都，成都人民出版社，1998年。

第三，四川画像中的西王母与“秘戏图”共出而似乎具有某种

图 22-18 巴蜀画像石中戴不同冠饰的神像之三

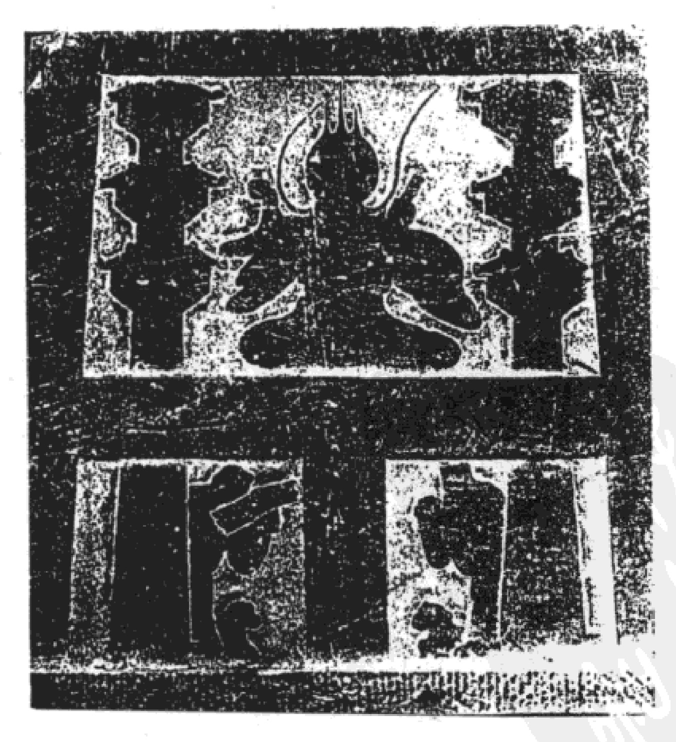


图 22-19 巴蜀画像石中戴不同冠饰的神像之四





图 22-20 荥经出土石棺画像

特殊意义。这一地区目前发现与“性”有关的图像可分为两种，一种是或与“桑间濮下”传统有关的“野合图”，一种是与成仙思想有关的男女拥抱亲吻像，或称“秘戏图”。[1] 我之所以认为这后一种形象与成仙思想有关是因为其或与西王母像共同出现或装饰于崖墓内显著位置。如1972年荥经发现的一具画像石棺，侧面中部浮雕一半开半掩的魂门或天门，门内右部帷帐内是头戴胜、凭几端坐的西王母，门内左方是一对拥抱亲吻的男女（图 22-20）。类似的亲吻像也雕在崖墓内，最著名的一个例子是北京故宫博物院所藏的男女亲吻像。此像原来位于彭山 M550墓门上方第三层门楣上。与荥经石棺上的着衣男女有别，此处男女二人半裸并坐，男子以手握女子乳部（图 22-21）。[2] 其他类似的例子亦见于乐山麻濠一区1号墓和三区22号墓。更有甚者，1995年广汉出土一个陶质供案。案座正面饰一浮雕戴“胜”的西王母像，拱手端坐于龙虎座上。案顶中央供一直立的“且”（即阳具模型），案两端各坐一半人半兽形象，均暴露其勃起之阳物（图 22-22）。[3] 这里需要回答的一个问题是为什么这些和“性”有关的图像常与西王母像共出，一个可能的解释是随着五斗米道所崇拜的神祇逐渐增多，每一神仙就被赋予更特殊的职能和象征意义。在这个趋势下西王母就越来越与“性”和生殖崇拜联系起来。这一发展和西王母在汉以后中国文学中的意义也是一致的。我们也可以考虑四川亲吻图像与道教“房中术”的关系。荥经石棺画像明显为升仙题材，故宫藏的男女亲吻像在墓门上方的位置也反映同样思想。学者认为《老子想尔注》为蜀中“天师道一家之学”。虽

[1] 关于四川发现的“野合图”，见高文《野合图考》，《四川文物》1995年1期，页19～20。

[2] 南京博物院：《四川彭山汉代崖墓》，页16，北京，文物出版社，1991年。

[3] 见Chen Xiandan, "On the Designation 'Money Tree'." 与此有联系的雕刻包括彭山县双江崖墓门楣上的兽身人面像以及彭山M951中的“蹲熊像”，二者均暴露其生殖器。论者或引《诗经·斯干》中“维熊维罴，男子之祥”一语解释这些形象为男性生殖力之象征，见唐长寿《乐山崖墓与彭山崖墓》，页70。

[4] 见饶宗颐《老子想尔注校证》，页9、13。

[5] 如俞伟超：《东汉佛教图像考》，《考古》1981年4期，页346～358；吴焯：《四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察》，《文物》1992年11期，页40～51，67；拙文"Buddhist Elements in Early Chinese Art(2nd and 3rd century AD)." *Artibus Asiae* 47. 3/4(1986), pp. 263–347. 译文见本书《早期中国艺术中的佛教因素（2—3世纪）》。

[6] 拙文"Buddhist Elements in Early Chinese Art(2nd and 3rd century AD)."

然该书反对"伪伎"一派的房中术，但仍教导"精结为神，欲令神不死，当结精自守"，"男女阴阳孔也，男当法地似女"，"能用此道，应得仙寿"。[●] 对"正统"的房中术仍持鼓励态度。

对五斗米道艺术进行研究也使我们重新考虑四川发现的所谓佛像的宗教意义，这些材料是近年通过考古发掘而不断增多的中国早期佛像中的一部分实例。不少学者对这些材料做了收集整理工作，为继续研究其来源、传播、性质等问题打下基础。[●] 一个重要的问题牵涉到这些所谓"佛像"的文化内涵和宗教功能。虽然它们无可非议地是来源于印度佛教美术，但其在汉代美术中的文化内涵和宗教功能是不是也是佛教的呢？这个问题引导我们去考察这些"佛像"的建筑环境和使用、其所装饰物品的性质，以及与其他图像的关系。大约十几年前我曾著文讨论这些问题，注意到目前所知汉代美术中的佛教因素，包括佛像和其他来源于佛教艺术的题材，大都发现于墓葬或道教寺观遗址。这些形象的引进是因为它们被用来宣传传统的神仙观念或为萌芽中的道教美术提供了材料。[●] 本文为这一观点提供了更具体的宗教文化环境。根据不断增加的考古材料，我们基本上可以认为四川所发现的2世纪至3世纪的"佛像"实际上是当地道教美术的一个组成部分，与其把它们叫做早期佛教图像不如把它们称为早期道教图像。

在各地发现的早期"佛像"中，四川的几件可以说是在地域上最集中，也是在形态上最接近印度佛像原形的。但根据文献记



图 22-21 故宫博物院藏原彭山550号墓入口上方雕刻

图 22-22 广汉出土陶供案

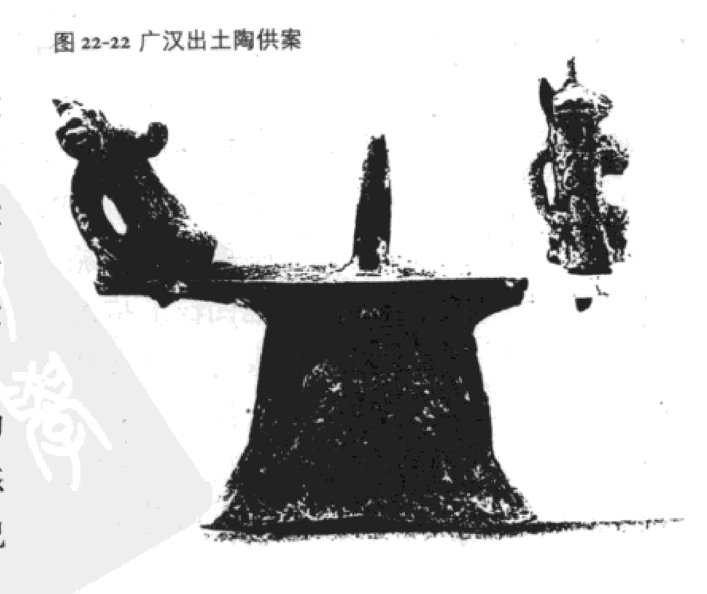
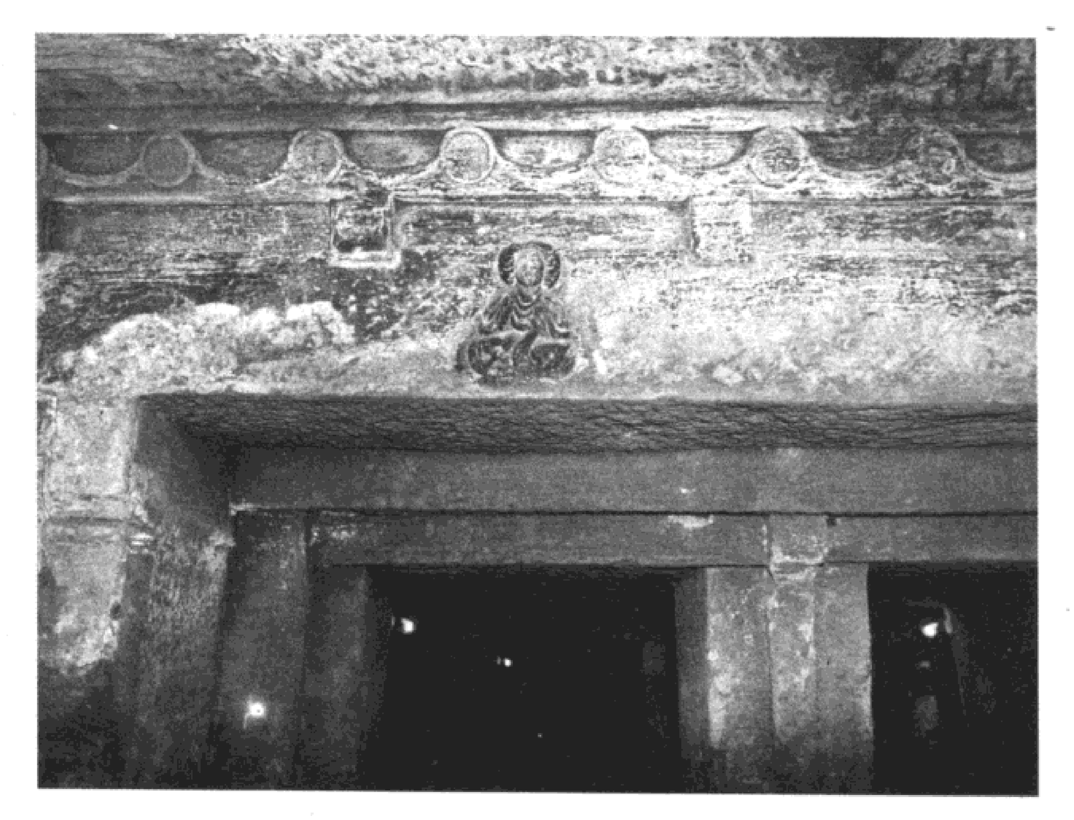


图 22-23　乐山麻濠崖前室浮雕佛像



载，在这些形象出现的2世纪末至3世纪初这一时期内，佛教并没有在四川一带流行，相反地倒是道教在这里占有统治地位。但是这个矛盾并不难解决，因为种种证据说明了这些“佛像”新的宗教文化内容。仔细观察一下，我们发现这些外来神像往往与传统神仙家或道教题材混用；这些形象多用来装饰与四川道教信仰大有关系的崖墓、钱树和钱树座；而且这些形象目前只在五斗米道中心地区的川西平原发现。

墓葬中的早期佛像包括著名的四川乐山麻濠和柿子湾崖墓内以及山东沂南汉墓前室中心柱上的“佛像”。四川各像明显更接近印度佛像原型，顶有肉髻，头后有圆光，着圆领通肩大衣，右手作施无畏印，左手持衣角（图 22-23）。但比较起来，柿子湾像则有所蜕变，如吴焯注意到的“肉髻高耸似冠，不如麻濠佛像符合造像仪轨”[1]。沂南墓中“佛像”的修改痕迹就更为明显，与印度原型相去极远，一个坐像虽手作施无畏印，头上的肉髻居然被画成了一顶小冠。从与其他图像的搭配来看，这些“佛像”从不是独立的，而是属于神仙家或道教图像体系。如沂南“佛像”所饰之中心柱上又有西王母、东王公像和其他种种传统神仙题材。类似的配置也发现于内蒙古和林格尔汉墓，其前室顶东西侧画东王公和西王母，南北侧画两个来源于印度佛教美术的题材，“仙人骑白象”和“舍利”。麻濠墓中的

[1] 吴焯：《四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察》，页45。

"佛像"刻于前室正壁门楣，而门楣上的另一个浮雕形象是一个龙头，二者遥相呼应。从建筑功能来看，这些图像均装饰私人墓葬以表达死后升仙的幻想，与在寺院中作为僧侣和公共崇拜对象的印度佛像之功能大相径庭。再从发现地点来看，四川和山东均为早期道教中心。沂南墓中还发现了"天帝使者"这类道教图像，● 我们也讨论了乐山崖墓与五斗米道的密切关系。

● 林巳奈夫：《汉代鬼神の世界》，《东方学报》46册（1974年），页223～306。

不少带有佛像的器物是随葬的明器，因此也应该看做是墓葬的一部分，与死后成仙的思想联系起来解释。大部分2世纪末至3世纪的这类标本出于五斗米道盛行的川西平原，包括陶俑与钱树，后者因其出土地点和制作特点也应该定为明器。铜质钱树上的佛像见于绵阳何家山崖墓中，残存的摇钱树树枝上饰有一连串佛像。每个佛像有头光、肉髻，穿圆领通肩大衣，唇上有髭，尚保存相当浓厚的犍陀罗风格。值得注意的是该墓中的陪葬器物还包括一面"三段神仙镜"。另一组发现于忠县涂井几座邻近崖墓中。各像头后均有圆光，右手作施无畏印，左手持衣角，与乐山崖墓中的浮雕"佛像"形态一致。● 但值得注意的是其肉髻也常常变化为其他形状，或扁圆长大或如平盘状。何家山崖墓出土其他钱树残片上有仙人、龙、璧等，和该墓所出"佛像"一起组成一个统一的装饰图案系统。

● 赵殿增、袁曙光：《四川忠县三国铜佛像及研究》，《东南文化》1991年5期。

钱树座上的"佛像"以1942年彭县崖墓中出土的一件最为著名，其姿态同于崖墓中和钱树上"佛像"，而且也与其他神仙或道教图像相配。吴焯注意到佛像基座上原定为"二龙戏珠"的一组图像实际上是一龙一虎，这个钱树座上"佛像"的位置因此和龙虎座上的西王母及其他四川神像相似。● 从形态上看，这一对龙虎与上文讨论过的四川崖墓和石棺上的龙虎完全一致（见图22-5）。此外，他还注意到这件雕塑的两个特点，一是佛像的肉髻竖立有如冠帽，二是佛像两旁的侍者并非菩萨，而是一汉一夷。这些特点都反映了对印度佛像的改造。除钱树外，论者也发现四川的一些陶俑具有佛像因素，如乐山西湖塘出土的一个立俑冠饰莲花，右手作施无畏印，忠县崖墓中的11件坐俑"额前眉际有类似佛教的白毫相"等等。●

● 吴焯：《四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察》，页40。

● 同上，页40～42。

这些考古材料所反映的佛、道混杂的情况完全可以从宗教史中得到证明。以佛和神仙说的关系而言，汉代关于佛陀的文献多把他

当作一个"西方仙人"，甚至早期佛教文献如《四十二章经》、《理惑论》等也不例外。以佛和道教崇拜的关系而言，在东汉历史上道教的产生和佛教的传入不可分割，自1世纪开始就常作为一个事件提到。如《后汉书·楚王英传》记载"楚王诵黄老之言，尚浮屠之仁祠"[1]。桓帝主要崇拜老子但兼崇佛，"宫中立黄老、浮屠之祠"[2]。这种风尚在南北朝时期仍然流行，如《南齐书·张融传》记张"病卒，遗令人殓左手执《孝经》、《老子》，右手执小品《法华经》"[3]。甚至连一代道教大师陶弘景亦佛道兼信。前边提到他在茅山立佛道二堂，隔日朝礼。《南史·陶弘景传》又说他"曾梦佛授其菩萨提记云名为胜力菩萨，乃诣鄮县阿育王塔，自誓受五大戒"。临终的时候他留下遗言说他的丧礼要由和尚道士共同举行，而其丧服既要有冠巾又要有袈裟。[4] 根据这些记载，我们很容易理解在墓葬和道教崇拜中使用佛教形象的现象。

与早期道教使用佛像有密切关系的一个道家理论是所谓的"老子化胡"说。根据这个传说最早的一个版本，老子在西出函谷关后入夷狄之境，变成了佛陀。此说至少在2世纪下半叶就已开始流传，首先见于《后汉书·襄楷传》中襄楷在166年所上奏议，然后载于3世纪作者鱼豢的《魏略·西戎传》和皇甫谧的《高士传》中。[5] 因此，汉末和魏晋时期的不少道教徒认为佛陀就是老子或老子的化身。又由于当时不少道教徒认为与"道"等同的老子是不可描画的（见上文），佛陀的形象就有可能成为表现老子或其他道教神仙的替代。从这点出发，甚至佛陀的形象也被说成是老子发明的。僧顺在其《答道士假称张融三破论》中逐条辩驳道士提出的十九条理论，其中一条是："论云：胡人不信虚无，老子入关故作形像之化也。"[6] 据此说，佛像是老子为了传播道教而创造的，按现在的说法也就是道教艺术的一部分。

结　论

从地域考古角度研究早期道教美术是一个大题目，本文的目的只在于发现一些线索，为进一步研究提出一个方向。以上讨论可总结为几个基本论点或假说：（一）崖墓和石棺画像的主要内容为成

[1]《后汉书·楚王英传》。

[2]《后汉书·襄楷传》。

[3]《南齐书·张融传》。

[4]《南史·陶弘景传》。

[5]《后汉书·襄楷传》页1082："或云老子入夷狄为浮屠。"鱼豢《魏略·西戎传》中所说为裴松之注《三国志》所引，页859～960。皇甫谧《高士传》中所说为法琳《辩正论》所引。

[6] 僧祐：《弘明集》，卷8，《大藏经》52有册，2102号。

仙，因此与早期道教的目的一致。（二）崖墓和石棺画像中的一些特殊象征图案，如刻在墓门上方的“胜”和龙虎形象可能标识死者为五斗米道信徒。（三）崖墓中所发现的道教铜印、题记、炼丹药物及神仙镜等材料也多说明死者的宗教身份为五斗米道信徒。（四）崖墓和石棺画像中大量正面端坐神像可能代表五斗米道信奉的神祇，其不同冠戴和陪从者象征其不同身份。（五）“三段神仙镜”上的“华盖”图像表现早期道教中对老子的非偶像崇拜，而“建木”形象则反映了五斗米道对传统神话的改造利用。（六）五斗米道流行地区发现的“佛像”应为道教造像。（七）画像崖墓、石棺、钱树集中在五斗米道中心地区川西平原，其鼎盛时期亦与五斗米道的鼎盛时期重合。（八）我们所常称道的“四川汉代画像”实际上主要流行在五斗米道地区和时期，其与东部画像的共同因素（如西王母、六博、舞乐、“魂门”或“天门”等形象）说明艺术题材的传播及两地思想和宗教的联系。其与东部画像的不同因素（如主神的特殊形象和对“秘戏”题材的兴趣等）则说明地方文化的差异及思想和宗教的侧重。五斗米道所奉经典来自东部，其创教人张陵亦来自汉代画像最发达的山东西南部。学者认为四川画像的产生和发展远比东部要晚，大约从2世纪末至3世纪初才达到繁盛时期。而这一时期恰恰是道教从东部传入四川后长足发展的时期。种种证据指出四川画像艺术的出现和发展与道教的传播有密切关系。

本文所论早期道教偶像（包括早期“佛像”）的产生和发展或可为重新理解南北朝时期道教偶像打下一个新的基础。论者多以《隋书·经籍志》所载北魏太武帝为寇谦之“于代都东南起坛宇……刻天尊及诸仙之像而供养焉”为根据而把道教造像的开始定为5世纪上半叶。● 这个结论值得重新考虑。本文的讨论证明道教偶像的起源远早于5世纪，但长期以来这类偶像带有很大地方性和随意性，老子的形象或被禁止或以其他象征性图像代替。5世纪道教艺术中的两大变化一是以佛像为蓝本直接描绘老子，二是当权者对道教和道教偶像崇拜给以大力支持。这两个发展无疑对道教艺术的规范化和普及化起了重要作用。但由于无论是道教和上层的结合还是道教美术对佛教美术的吸收都是汉代以来的长期现象，这些变化应该被解释为历史的延续和演变，而不是突然的变革和创新。

● 如卿希泰说"根据文献记载，道教造像大约起始于南北朝初年"，见《中国道教史》，第一册，页460。

"地域考古"方法仍可用于对道教美术在南北朝时期发展演变的研究。如目前大部分南北朝道教造像集中在陕西和四川，这应该不是偶然的现象。[1] 这两个地区在历史上是五斗米道的据点，汉中尤其在张鲁时期成为其统治中心。张鲁于215年投降曹操以后，大批五斗米道信徒北迁，或定居长安一带的渭北或移居至洛阳和邺城，在这些地区形成新的教团和道教文化据点。以后受北魏太武帝重用，"重整天师道"的寇谦之的祖上就是在这一时期由汉中徙居长安的五斗米道世家，后来又移至洛阳。和寇谦之大约同时的"楼观派"成为北方道教的重要宗派，领袖多来自长安地区，其中心在陕西周至县，和道教造像最集中出现的耀县接近。楼观派尊尹喜为祖师，而尹喜据传说原是函谷关的关令，当老子出关时成为老子的弟子并请老子写下《道德经》五千言。晋代编写的《化胡经》"言喜与聃化胡作佛"[2]。因此，据此说变成佛的道教圣人不但有老子而且有尹喜。楼观派典籍中对道教神仙真人的描述常混合佛、道因素，如《关尹内传》说尹喜随老子入罽宾国后，"坐莲花之上，执《道德经》咏之"[3]。《无上真人内传》中对道教三圣——太上、老子、太一元君的描写是"太上头并自然髻，顶映天光，着九色锦绣华文之帔，衣天衣。二圣七色之帔。各坐莲花之上"[4]。把这些描写和当地道教造像比较，其共同处是很清楚的。[5] 同样，天师道在东南沿海一带的流传发展也和汉代以后当地艺术的发展大有关系。沿着这些线索追寻下去，我们对魏晋南北朝时期中国艺术的理解可能会增加一个方面。

[1] 神冢淑子：《南北朝时代の道教造像·宗教思想史的考察を中心に》，京都，京都大学人文科学研究所，1991年。除此书所统计者外，近日成都市内又发现一尊梁代道教造像。关于南北朝时期道教造像的研究很多，在此不一一列举。

[2] 法琳《辩正论》引晋末竺道祖《晋世杂录》。估计此说出自已佚的王浮《化胡经》。

[3] 《三洞珠囊》卷九《文始先生无上真人关令内传》，《正统道藏》42册，页33893。

[4] 《一切道经音义妙门由起》引《无上真人内传》，《正统道藏》41册，页33039。

[5] 见卿希泰《中国道教史》，第一册，页461。



无形之神

中国古代视觉文化中的“位”与对老子的非偶像表现

（2002年）

本文考察对道教神祇老子的早期象征性表现形式。其中心议题是：在老子偶像出现之前，道教礼仪中是如何去表现这一最重要的道教尊圣的？这个问题的产生是因为我们对早期道教实践的理解中似乎存在一个矛盾：一方面，学者们一致认为，随着道教在2世纪作为一种宗教信仰出现，老子由一个具体历史人物——东周文献《道德经》的作者——逐渐变成了宗教崇拜中的超自然神祇。[1] 这种变化的一个确切迹象是，一些文献证实至少在2世纪中期左右，老子在一些特殊的建筑场所中得到供奉并接受固定的享祠。

[1] Vivia Kohn, *God of the Dao: Lord Lao in History and Myth*, Ann Arbor, 1998, pp.39–41.

但另一方面，学者们也都同意在5世纪以前，中国人并没有制作老子的偶像以接受这类供奉。法琳《辩正论》中的一段文字是支持这一观点的著名证据，几乎被所有讨论道教艺术和老子偶像产生问题的学者所援引。[2] 法琳是生活在唐代的一个佛教僧侣，出于攻击道教的目的，他反而给我们留下了有关他所攻击对象宗教实践的重要信息。他的大致论点是，根据道教自己的说法，“道”是超越形、体的概念，不可能成为艺术描绘的对象，更不可以用人的形象来表现。因此当中古道士开始制作人形道教神像的时候，他们实际是在模仿佛教的偶像。在法琳看来，这种模仿说明了道教的伪劣。

[2] 《大正新修大藏经》，2110.52.535a.

为了支持他的观点，法琳征引了道教大师陶弘景（456—536年）的事迹：据记载，当陶弘景在南京附近的茅山创立他的宗教社团的时候，他同时建了两个“堂”，一个是为了礼拜道家的神，另一个是为了礼拜佛教的神。这段文字中关键的一句话是：“佛堂有像，道堂无像。”但是因为道教偶像在陶弘景以前已经出现，所以



图23-1 日本大阪市立美术馆藏北魏延昌四年（515年）盖氏造道像

这种安排可能并非陶弘景的创造，而可能是延续了一个较为古老的传统。作为道教偶像在此以前出现的证明，法琳在同一文章中提出早于陶弘景约半个世纪的陆修静（406—477年）已经制造了人形的老子像。

《魏书》等历史文献支持法琳将道教偶像的创制年代确定为5世纪的说法，该书记载寇谦之（365—448年）在大约430年前后模刻天尊和其他道教神祇像之事。这些文献记载进一步被实物遗存所证实。中国、日本和西方的一些学者对现存早期道教雕像已经做了相当透彻的研究，其中神冢淑子编订了一份南北朝时期的49件实物遗存的目录。● 这些雕像大多作于6世纪，只有四件可上推到5世纪；但最早的一件，即著名的魏文朗碑，其制作年代至今仍有争议。

● Kamitsuka Yoshiko, "Lao-tzu in Six Dynasties Daoist Sculpture," in L. Kohn and M. LaFargue ed., *Lao-tzi and the Tao-te-ching*, Albany, 1998, pp. 63-85; p. 69.

因此，虽然自2世纪中期以降在道教信众中间已存在广泛的老子崇拜，但老子像却仅仅在250至300年之后才出现（图23-1）。在老子像出现之前的这三个世纪里，这位尊神是如何被表现的呢？这个问题或可以从另一个角度提出：尽管这一时期不存在老子的人形偶像，但必然存在对老子的某种象征性表现，在礼仪建筑中确定其作为供奉和尊崇的主体身份。那么，这种象征形式是什么呢？

要回答这一问题，有必要重读《后汉书》中对老子祭祀崇拜的最早记载。虽然这些记载已经反复为研究早期道教史的文章所援引，但我相信如果深入细致地阅读这段史料，我们仍能发现被忽略了的重要信息。对于这一事件的记载散见于《后汉书》中的"桓帝本纪"、"襄楷传"、"西域传"、"祭祀志"四章中，所记的是发生于165年和166年中的一系列事件。● 根据这些文献以及郦道元《水经注·涡水》中的记载，在165年汉桓帝遣中常侍左绾和管霸为使节前往老子的出生地苦县，立祠供祭老子。同时又命令当地官员、作家边韶作《老子铭》，勒石立碑于老子祠堂旁。这篇文章后来被宋代金石学家洪适收入他所著的《隶释·卷三》中。文中将老子说成是宇宙的创造者，提高到无可再高的地位。次年，桓帝又将老子祭仪搬入皇宫，使这一宗教活动进一步升级。《后汉书》和《续汉志》均记载了桓帝于洛阳濯龙宫设祭坛拜老子和黄帝事。●

● 范晔：《后汉书》，页313、316-317、1082、3188，北京，中华书局。

● 同上书，页3188，《续汉志》，引自《后汉书》，页320。

许多学者已指出这一系列事件是老子由一位历史人物变为宇宙

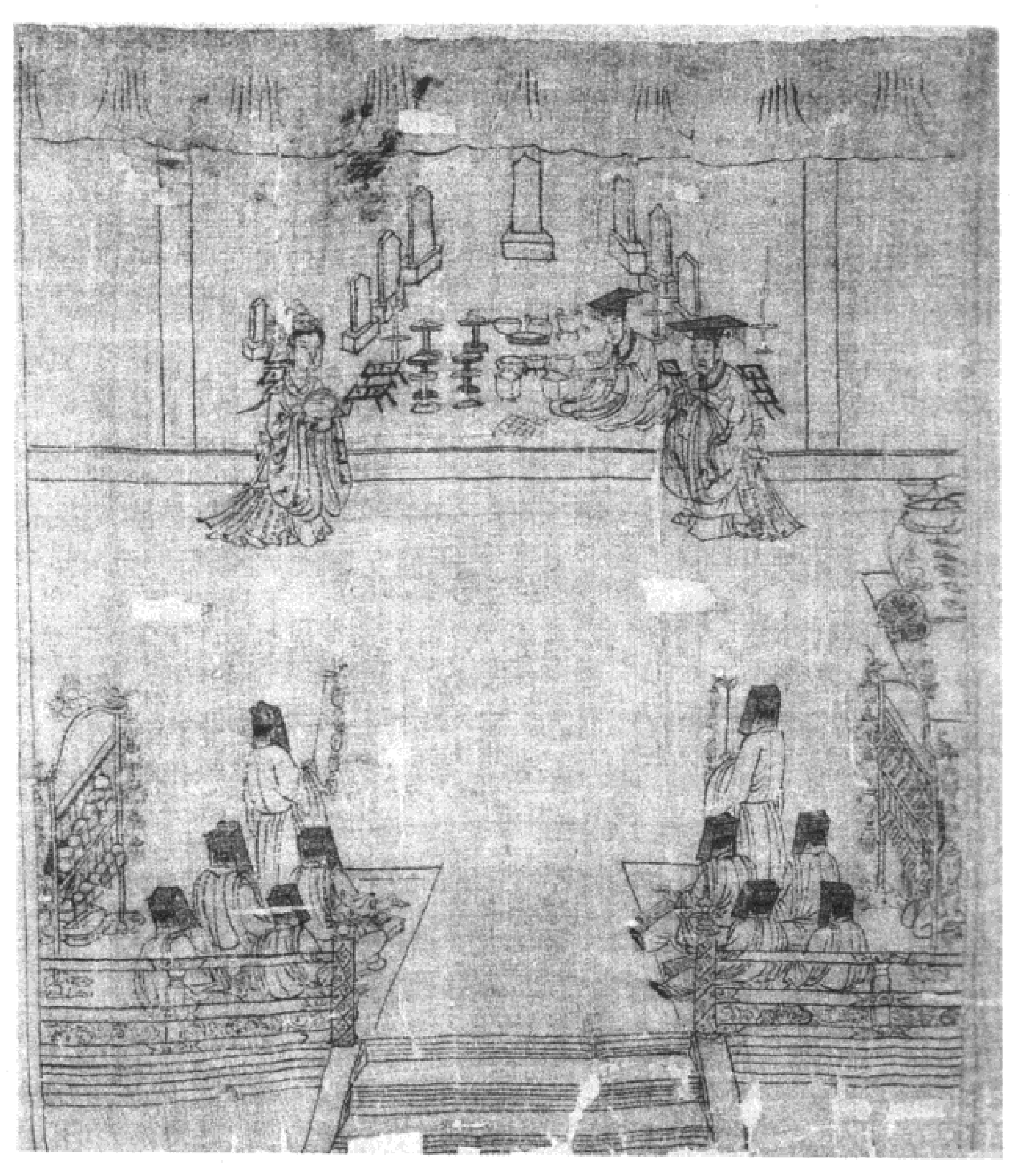


图 23-2 纽约大都会博物馆藏传李公麟《孝经图》局部

之神的转折点。但我所感兴趣的是这一转变中的一个细节，即桓帝在166年所立祭台的形式和意义。下面的文字是《后汉书》对这个礼仪场所的描述："（桓帝）亲祠老子于濯龙。文罽为坛，饰淳金扣器，设华盖之坐，用郊天乐也。"[1] 值得注意的是，这里并没有提到老子的像，这个至高无上的道教神祇是以"华盖之座"来象征的。是这个神奇的"座"表示了老子的存在和神性。在古代中国，这种"座"所标志的是一种"位"，其作用不在于表现一个神灵的外在形貌，而在于界定他在一个礼仪环境中的主体位置。

这里，我需要放大讨论的范围，谈一谈"位"这个概念及其来源。一方面是因为这个概念对于理解老子的早期象征性表现至关重

[1]《后汉书》，页 3188。

要，另一方面也能帮助我们发现道教崇拜和其他汉代礼仪间的联系。大致说来，“位”是一种特殊的视觉技术（visual technology），通过“标记”（marking）而非“描绘”（describing）的方法以表现主体。我之所以称之为一种“技术”，是因为它给一个完整的视觉表现系统提供了基本概念和方法。如我在另文中曾说明过的，许多文本和图像都是基于“位”的概念而产生的。[2] 一个例子是收于《礼记》中的先秦文献“明堂位”，在界定统治者的权威性时并非是依靠对他的实际权力的描述，而是通过确定他被朝臣、诸侯、蛮夷首领层层环绕的中央位置。

在宗教领域，在祖庙中祭祖时，祖先的神灵当以牌位示之。现藏纽约大都会博物馆、传李公麟的《孝经图》中即有对这种场面的精彩描绘（图23-2）。图中的牌位并非描绘祖先形貌，而是作为其处所的标记。而祖先的形貌则需要礼拜者在为期三天的过程中来努力唤出，这种形貌因此是生者对死者的一个心理影像。因此《礼记·祭义》中教导说：“齐三日，思其居处，思其笑语，思其志意，思其所乐，思其所嗜。齐三日，乃见其所为齐者。”

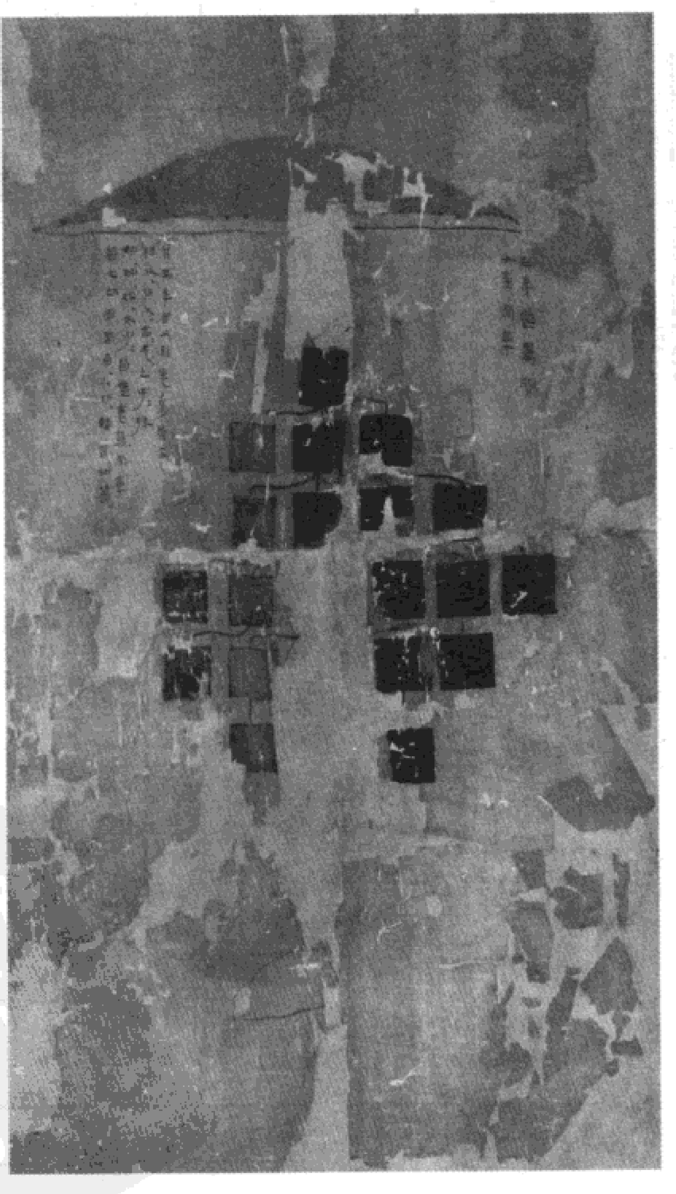
这种思想同样反映在马王堆3号墓出土的一件西汉早期绘画中（图23-3）。该画绘于一矩形锦帛之上，从题识和形象来看应该是表示“丧服”制度中亲属关系的一幅“图”，其中黑色和红色的方块代表同一家族中的不同成员，其谱系关系由他们的相对位置以及缔结他们的连接线表示。值得注意的是，这个“抽象”的图表的上方画有一个红色的华盖，其意义应与这幅图的特殊宗教和礼仪性质有关。

此外，《汉旧仪》中有一段对东汉皇室宗庙内部安排的很有价值的记载。[3] 宗庙中主要的供奉对象是汉代开国皇帝高祖，由帐

[2] 见收于本书的《“图”“画”天地》一文。

[3] 《后汉书》，页3195。

图23-3 湖南长沙马王堆3号西汉墓出土帛画



盖下面的一个“座”象征。文中特别说明这个帐为一个“华盖”，而且祭器上还镶有金边——同样的用语也见于濯龙宫中对老子的祭祀。虽然汉代的宗庙早已不复存在，但与之类似的灵座在许多汉墓中可以看到。但这类人为建构的空间在考古文献中鲜有提及，其基本原因是“位”并不是一种可以归类定名的实际物件，而是由多种器物构成的空间。考古学者在发掘报告中通常将这些器物分别归入不同的“材料种类”（诸如金属、木制、纺织品）；而艺术史家常常以这些工艺品为例证，去分析某个单一艺术传统的历

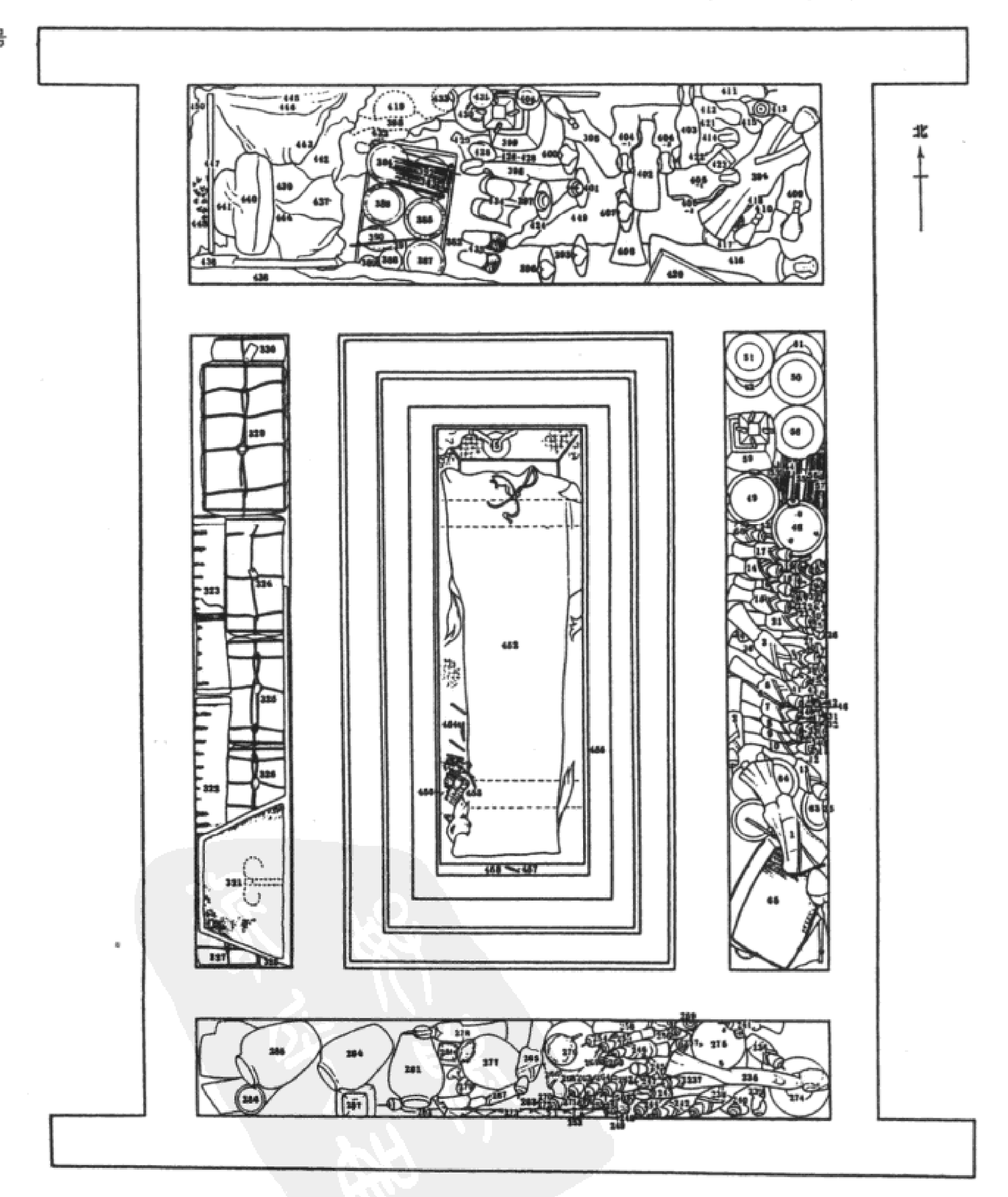


图 23-4　湖南长沙马王堆 1 号西汉墓棺椁平面图



图 23-5 湖南长沙马王堆1号西汉墓出土奏乐木俑

史演进。在这两种研究中，“位”这个空间都消失了。

这里我希望说明的是，虽然这种“位”看起来空洞，但它可说是墓葬中的一个最关键的组成部分，因为它是为墓主人的不可见的灵魂而专设的。例如在著名的长沙马王堆1号墓中，轪侯夫人的棺箱为四个“边箱”围绕（图23-4）。与东、西、南三个装满随葬物的边箱不同，位于棺箱北方的头箱相当空，布置得像是一个舞台。墙上挂着丝织的帷帐，地上铺着竹席，精美的器物陈列在一张无人的坐榻前方，坐榻配有厚厚的垫子，其后方又衬以彩绘屏风，明显是给一个无形的主人而准备的一个座。[1] 座周围所摆放的物品透露了主人的身份：坐榻前方是两双丝鞋，榻旁有一个拐杖和两个装有化妆品和假发的奁。这些物件都属于已故女主人的私有品。（学者们已注意到，发现于同一墓葬中的彩绘铭旌上面所绘轪侯夫人也拄着一根拐杖，拐杖似乎与坐榻旁的拐杖有某种联系。）与这些实物一起构成轪侯夫人灵魂之位的还有几组俑，包括八个歌舞者在五个乐师的伴奏下表演节目（图23-5）。这场表演安排在头箱的东端，与西端的坐榻遥遥相对。我们很容易想像那位不可见的轪侯夫人在坐榻上一边享用饮食，一边观看表演的情形。

类似的位也出现在满城1号墓即中山王刘胜的墓中，他的“玉衣”已经闻名世界。该墓建于山崖之内，主要部分是一个设置得像个祠堂的大墓室，其中心是两个空座，原以帷帐覆盖（图23-6）。排列整齐的器物和俑分列于中央座位的前方和两旁，显然在模拟一个礼仪性的供奉环境。因为在附近的刘胜夫人窦琬的墓葬（满城2号墓）中没发现有这类的“座”，所以我曾推测刘胜墓中的两个座位有可

[1] 对此墓的综合分析，见 Wu Hung, "Art in Its Ritual Context: Rethinking Mawangdui," *Early China* 17 (1992), pp. 111–145. 译文见本书《礼仪中的美术——马王堆再思》。

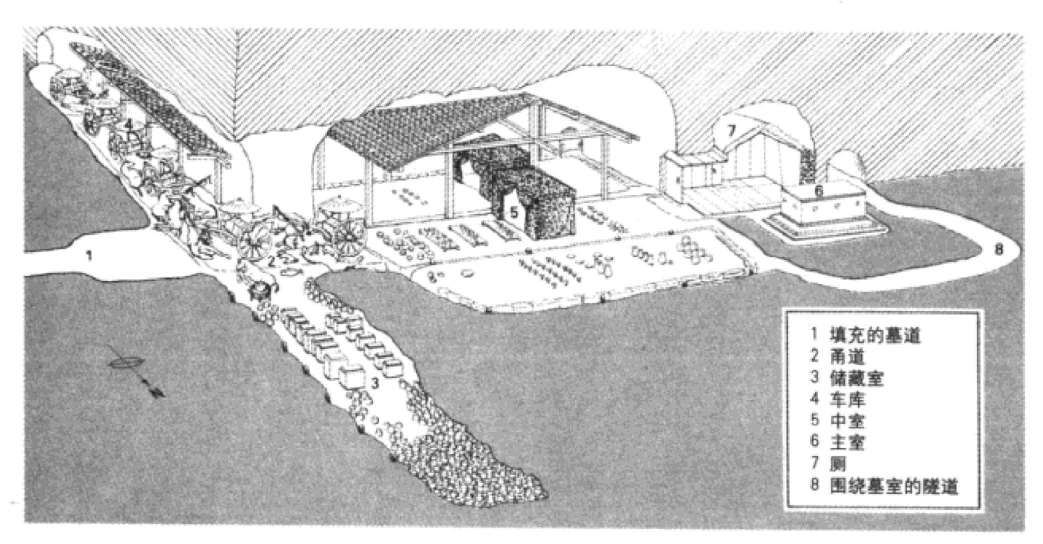


图 23-6 河北满城西汉刘胜墓复原图

能是为他们夫妇二人的灵魂而准备的。[1] 换言之，尽管窦琬有自己的墓葬，但她的灵魂在她丈夫的墓中“陪祭”。这对夫妇在祭祀中的不同地位反映在他们座位的安排上：一个（可能是刘胜的“位”）坐落在中轴线上，而另一个（可能是窦琬的“位”）被置于它的旁边略靠后处。这两个座位的共存，令人回想起刘胜的同父异母兄弟汉武帝生前的一段轶事。汉武帝的宠妃李夫人不幸早亡之后，汉武帝非常渴望再见到她，方士少翁承诺为武帝召回李夫人的亡魂。据《汉书》记载：

> （少翁）乃夜张灯烛，设帷帐，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步。又不得就视，上愈益相思悲感，为作诗曰：“是邪、非邪？立而望之，偏何姗姗其来迟！”[2]

武帝还写过一长篇赋文表达自己的哀伤，以这几句结尾：“去彼昭昭，就冥冥兮，既下新宫，不复故庭兮。呜呼哀哉，想魂灵兮！”[3]

因此，在这个故事中也有两个相向的帷帐，分属汉武帝和李夫人，而李夫人的帐也与亡魂联系起来。无独有偶，满城墓中的死去的王室夫妇似乎也各有一个覆有帷帐的座。但这种“座”并非仅属于社会上层的专利，一些考古遗迹表明，在汉代和汉代以后，这一丧葬礼俗同样也为低层官吏乃至于平民阶层所享有。这段时期的许多中、小型墓葬中都在前室建有一个特别的“台”或“坛”，其上的祭品和陶制器皿往往围绕一块空地，因此构成死者的“位”。如在洛阳附近七里河发现的一座2世纪砖室墓中，其前室西部为特别修造的平台所据（图 23-7 中 C 标识的区域），台上一块空位的前方设有一个

[1] Wu Hung, "The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs," in Rosemary E. Scott ed., *Chinese Jades, Colloquies on Art and Archaeology in Asia* no. 18, London, 1997, pp. 147–170. 中译文见本书《“玉衣”或“玉人”？——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义》。

[2] 班固：《汉书》，页3952，北京，中华书局。

[3] 同上，页3955。

[4] Lukas Nichel, "Some Han Dynasty Paintings in the British Museum," *Artibus Asiae*, LX:1 (2000), p. 73.

几案，其上摆着碟子、盘子、耳杯和筷子，几案的外部是舞蹈、杂技陶俑。根据这一安排，倪克鲁（Lukas Nichel）因此得出这样的结论：“几乎可以肯定这个空位是为墓主人预留的。”[9] 甚至当有些墓葬开始在墓室中绘制墓主像以后（如河北安平和山东苍山的两座东汉壁画墓），这种葬俗仍然持续。如在敦煌佛爷庙湾的一座3世纪晚期墓葬中，主室中的一个壁龛中绘有帷帐，下有覆盖竹席的台状坐榻，有饮食器具和一盏灯置于榻前（图23-8）。无论是榻上还是帷帐内却都不见有主人的像，这个空位明显是留给一个无形的灵魂的。

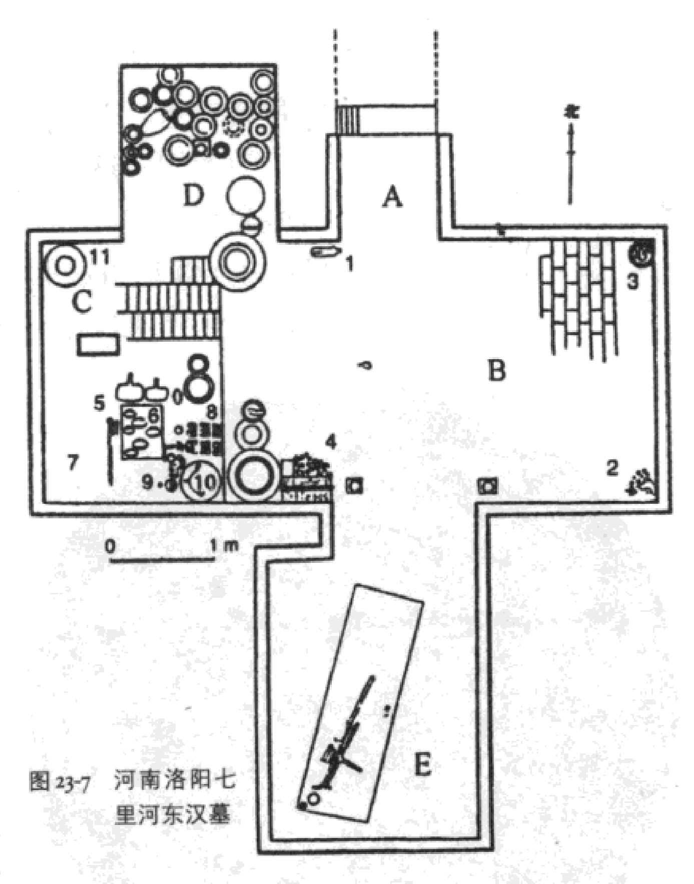
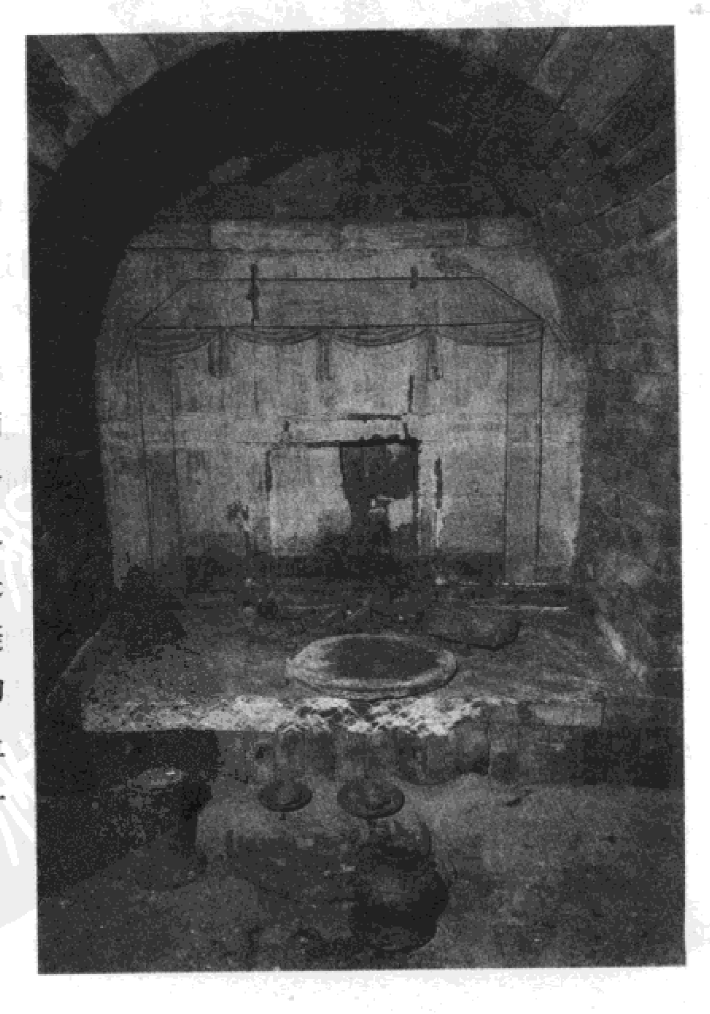


图23-7 河南洛阳七里河东汉墓

我们所讨论的这些文献和考古遗迹揭示了汉代的一个礼仪传统：一个祭祀场合中的空位代表着该场合中所供奉的对象，同时也意味着供奉者精神集中的焦点。古代世界其他宗教传统中礼拜者所崇奉的人形偶像不属于这种宗教、礼制传统。这种以座位隐喻主体的形式促使礼拜者对礼拜对象做形象化的想像。很显然，桓帝在濯龙宫为老子设立的“华盖之座”是这个视觉传统的产物。

图23-8 敦煌佛爷庙湾西晋墓壁龛



濯龙宫已不复存在，我们只能据文献资料对其做些推测。但幸运的是，汉代及其稍后出现的一类铜镜，所装饰的一种图像或许正是表现了老子的这种“位”。这类铜镜通常被称为“三段式神仙镜”，顶段的中心是一个象征性的图像。正如分别藏于西雅图美术馆和北京故宫博物院的两件铜镜所显示的那样（图23-9、23-10），这个图像由竖立在龟背上的一个开敞的伞盖构成，几个人物，包括一

个“玉女”，站立在旁边向着伞盖致敬。伞盖的另一方一般饰有一个有翼神人。

学者们对这些形象提出了不同解释。例如，林巳奈夫认为伞旁的那个有翼神人代表位于天之北极的天皇大帝，伞象征着靠近北极、由九颗星组成的华盖星座。[1] 林巳奈夫的观点受到樋口隆康和霍巍的挑战，樋口隆康认为将华盖星置于中央而将天皇置于一旁不

[1] 林巳奈夫:《汉镜の图柄二、三について》,《东方学报》44册，页28～34，京都，1973年。



图23-9 美国西雅图美术馆藏三段式神仙镜

图23-10 北京故宫博物院藏三段式神仙镜

合逻辑。[2] 我同意这一异议，并希望对这个伞盖的图像做出一个新的解释。在我看来，对这个图像的任何解说都必须考虑到三个重要因素：1．在“三段镜”的装饰程序中，它被安排在最显要的位置；2．它的构成形式是立在龟背上（在某种意义上是由龟和蛇组成的玄武身上）；3．它是周围人物尊奉、崇拜的主题对象。将这三种特征与文献材料联系认证，我认为这个形象实际上是对神化的老子的象征表现。

[2] 樋口隆康:《古镜》，页226，京都，新潮社，1979年。

简言之，它所表现的是“华盖之座”——《后汉书》中提及皇室祭祀中为老子设位时所用的术语。这个概念能够解释为什么伞的形象在铜镜的纹饰中占据着最显著的位置，也能解释它为什么被表现为一个被尊奉、被崇拜的对象。其他因素进一步支持这一判断。

其一，4世纪初，葛洪（283—363年）曾在《抱朴子》内篇中

教授如何以镜化出老子的“真形”。根据他的教示，一个道教徒可以用一个、两个或多至四个镜子去幻化道家的神圣。当老子的“真形”出现时，信徒应站起来打躬行礼。别有意味的是，葛洪特别提到老子以一“神龟”为座。● 这与“三段式”铜镜中所表现的由神龟支撑的“华盖”不可能是一种巧合。稍后我还将提出“三段式”铜镜与五斗米道之间的密切联系，那是2世纪至3世纪初四川和陕西南部的一个强大的道教社团。这类铜镜也可能正是为了进行葛洪所描述的那种“观像”活动而设计的。正如前面提到的那样，老子的隐喻形式将能激发信徒对该神祇的内在感悟力。

● 王明：《抱朴子内篇校释》，页273，北京，中华书局，1996年。

其二，“三段镜”中的所有其他装饰母题均反映了道教信仰，而且这些母题为老子的位组织成了一个图画式的上下文背景。中段的图像总是对称的一对。在多数的“三段镜”中，这对形象分别是西王母与东王公这两个神话人物，他们在东汉时期被搬进了道教的众神榜中（见图23-9）。在另外一些“三段镜”中，这对图像由一龙一虎组成，龙虎是最重要的道教象征物之一，在有关内丹和外丹的道教著述中被当作主要象征物（见图23-10）。最下段的图像以两棵盘结在一起的奇特大树为中心。林巳奈夫将其考定为古代典籍中描写的生于天地中央、天神可沿其在天地间往返的神树“建木”。我认为这个意见是可信的。四川学者霍巍进而发现文献中提到这棵树生长在西去成都约30里的都广或广都。● 极有意义的是，这地方离五斗米道的总部阳平治非常近，很有可能是五斗米道的信众们搬弄出建木的神话，来证明阳平治为“天地之中”。这也进一步暗示出五斗米道与“三段”式铜镜之间的密切联系。

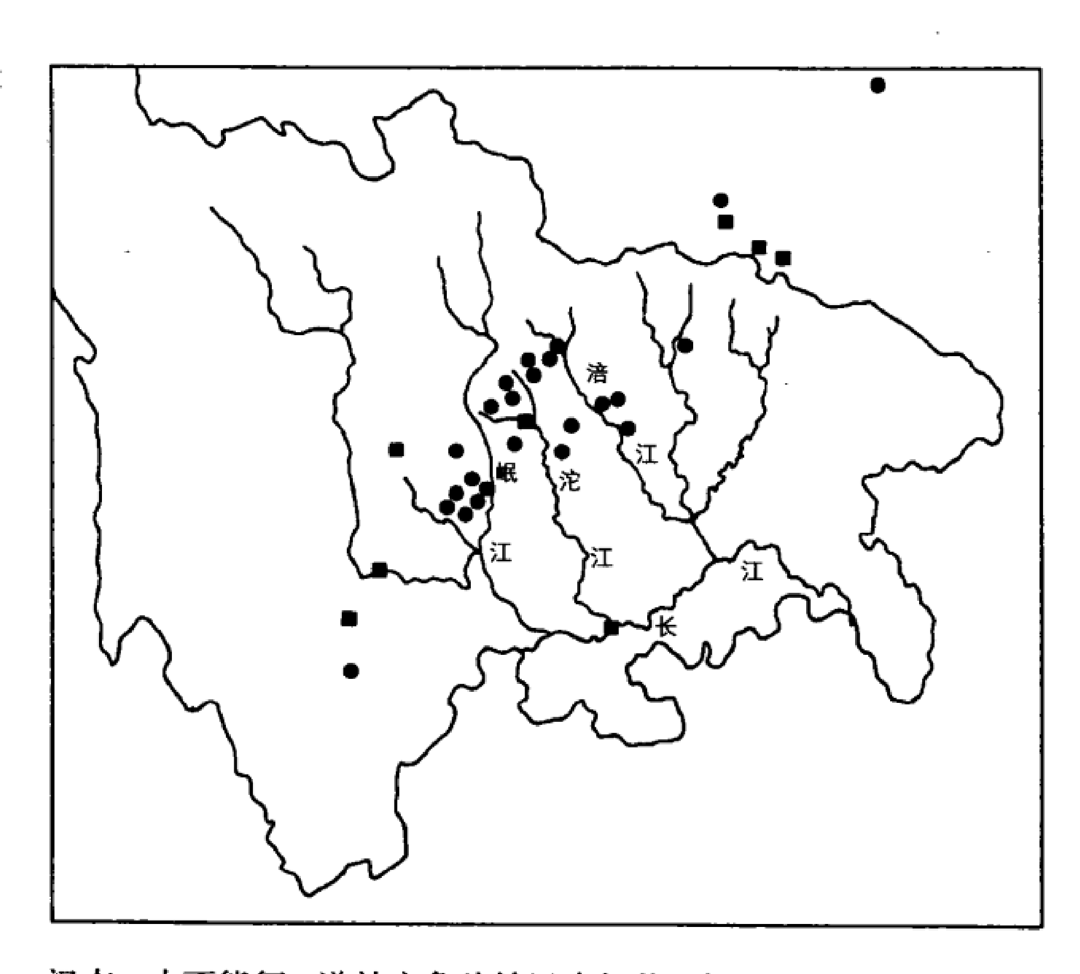
● 霍巍：《三段式神仙镜とその相关问题についての研究》，《日本研究》19册（1999年），页35～52、47。

其三，这类铜镜与五斗米道之间的联系进一步为它们重叠的地理分布所证明。2世纪初，当张道陵创立五斗米道时，他在南到西昌北到汉中的一个广阔地带设立了一系列的道教中心，称“二十四治”，其核心区域是岷江和沱江上游的成都平原（图23-11）。● 到了张陵之孙张鲁手中，五斗米道不仅成为当地最有权威的宗教教派，而且建立了中国历史上最早的一个道教政权。据《三国志》记载，张鲁以称作祭酒的道士取代地方官吏，这一改革深受当地民众的欢迎。● 据该书《张鲁传》，据有汉中（今陕西南部）之后，张鲁“以鬼道（即五斗米道）教民，自号师君。雄据巴（郡）、汉（中）垂三十年。

● 张君房：《云笈七签》卷28，北京，1996年；Wu Hung, "Mapping Early Taoist Art: The Visual Culture of Wudoumi Dao," in Stephen Little ed., *Taoism and the Arts of China*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2000, pp. 77–93. 中译文见本书《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》。

● 陈寿：《三国志》，页263，北京，中华书局，1959年。

图 23-11 巴蜀地区五斗米道二十四治分布图



汉末，力不能征，遂就宠鲁为镇民中郎将，领汉宁太守，通贡献而已”。● 215年张鲁失败后，许多道教信徒由四川和汉中徙往西安地区，对以后道教在中国北方地区的发展起了重要的作用。考古发现的“三段式”铜镜均出自这一地区——至少有三件是出自陕西南部的几个地点（457号墓在靠近西安的灞桥，1号墓在西安韩森寨，还有一座墓在朝县）；第四件出自靠近成都的何家山崖墓中。这最后的一件由于带有铭文，特别值得注意。根据发掘报告，铭文已经残损不能卒读，但可识的部分含有一个不寻常的词语“翠羽秘盖”，● 所指显然是铜镜装饰中的伞盖。该词语与《后汉书》中描写老子座位上方的伞盖时使用的“华盖”一词很接近。铭文最后一句为“其师命长”， 令我们想起“师”是五斗米道道士的称谓，而该教的主要传教者们自诩为“天师”、“师君”或“五斗米师”。

● 同上页●，页263－264。

●《文物》1991年3期，页4－5。

最后，作为一种隐喻的表达，这个“伞盖”图像合乎五斗米道经典《老子想尔注》中所宣扬的反偶像的教义。传为张鲁所著的《老子想尔注》将老子视为无形的道的化身：“道至高无上，精微、隐

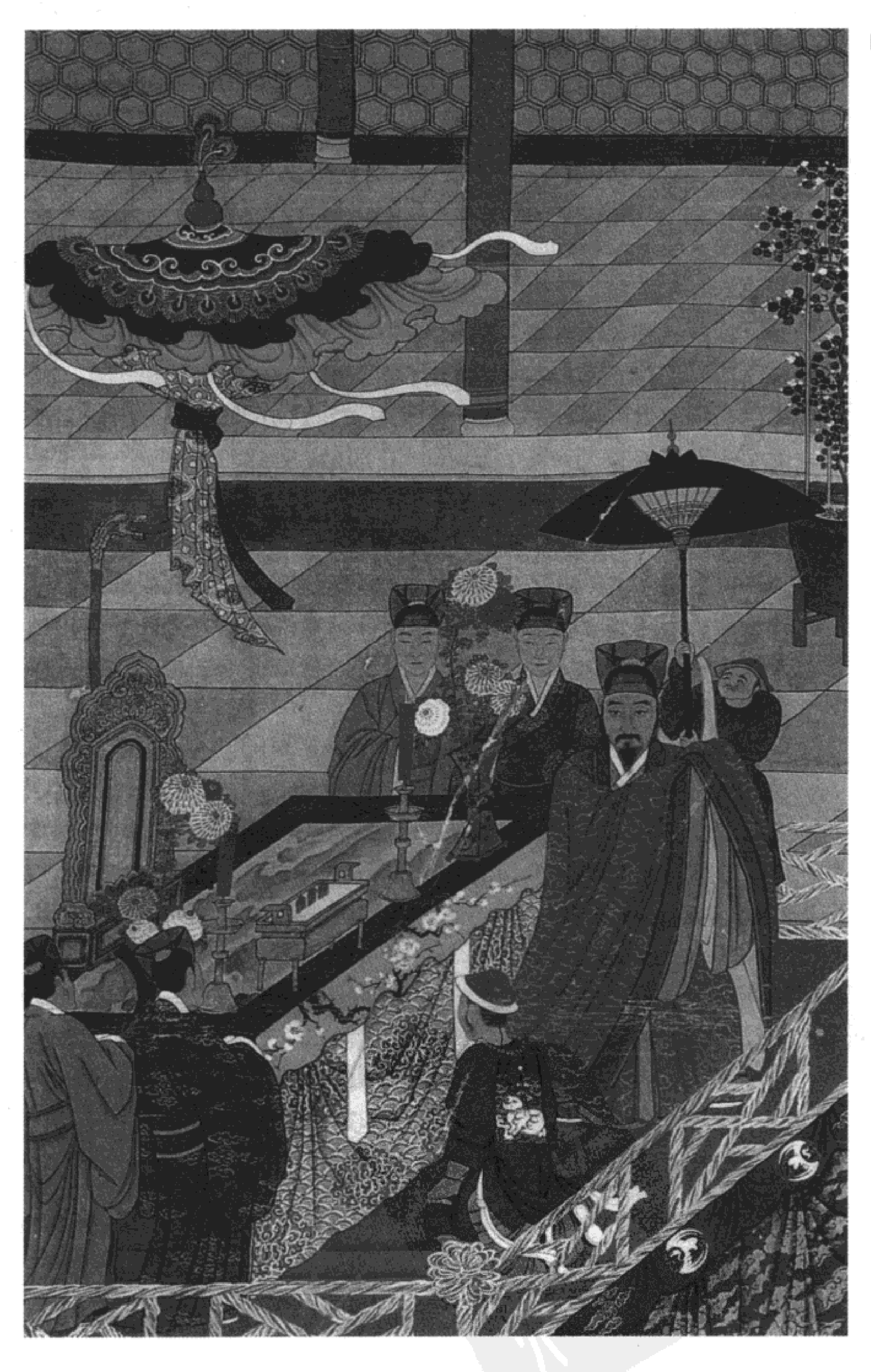


图 23-12 华盛顿赛克勒美术馆所藏描绘道教礼仪场面的清代绘画

密、无形无像，民只能从其教，不能解之以貌。”[1] 根据这一观念，这部文献将所有对老子或道的形象化表现都指斥为“伪技”：“世有伪技，象道以实形，衣之，名之，亦具面目身体，差矣，皆妖伪矣”。[2] 这一言辞激烈的批评或许代表了五斗米道内部的“正统”立场。根据这种立场，表现老子应当仅仅使用象的方式，并且要特别强调道的无形性和隐密性。

[1] 饶宗颐：《老子想尔注校正》，页17，上海，1991年。

[2] 同上，页17、19。

不过，当制作老子和其他道教诸神的有形偶像从5世纪开始普及时，被《想尔注》指斥的“伪技”终于在这本书成书的2、3世纪之后得到广泛流行。这个转变的主要的原因，正像法琳早在一千多年前指出的那样，是来自于佛教的强烈影响。这一影响既意义深远又有讽刺意味，因为众所周知，在印度，对佛陀的早期表现也是采用隐喻的表达方式的，佛陀的人形图像的出现，部分归因于更远的西方的影响。而在道教艺术开始发展自己的偶像系统时，是佛教为其提供了必要的刺激。如果从这个角度来观察，我们或许可以把人形化的老子像，看做古代世界中全球文化和地方文化互动的结果，这一互动逐渐以人形偶像同化了原本尚用隐喻图像表达崇拜对象的区域性视觉传统。

但是，这一同化过程不是完全的和绝对的。新的视觉形式出现之后，旧有的形式仍然可以持续很长时期，这在传统中国文化中尤其司空见惯。在祖先崇拜这一领域，隐喻性的牌位甚至在祖先肖像广泛应用之后仍然保持流行。同样，在道教的礼仪活动中，有形的老子像也从来没有取代对这一神祇的隐喻表现。如柏夷(Stephen Bokankamp)提醒我注意华盛顿赛克勒美术馆所藏的一幅绢画，是《道教与中国艺术》大展中的一件展品。[3] 这幅创作于清朝宫廷的绘画，描绘了一个道教的礼仪场面，画中一道士站在高坛之上，正在为一跪拜于小祭坛前方的俗家礼拜者举行斋仪(图23-12)。所拜的对象（可能即是老子）并非以雕像或画像的形式出现，而是用摆在小祭坛上的一个木牌位来表示。对本文最有意义的是，牌位的上方是一顶用多色锦缎和孔雀羽毛制成的“华盖”。

[3] Stephen Little, ed., *Taoism and the Arts of China*, Chicago: Art Institute of Chicago, 2000, pp. 190—191.

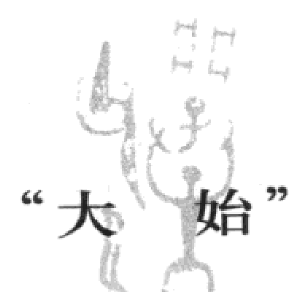
（李清泉　译）



古代美术沿革



24



“大始”

中国古代玉器与礼器艺术之起源

（1990年）

“大始”一词指的是宇宙的初始，即如《礼记》注所说的“大始，百物之始生也”。另一个中文词“大还”则意味着人类重归这种神秘时刻的体验，如大诗人李白描述的“赫然称大还，与道本无隔”的一种精神状态。有意思的是，这两种极端且模糊的概念——一个为宇宙层面上的，一个为心理层面上的——常会被考古学的实践联系在一起。从一方面说，作为考古学的一个既定目标，对人类早期活动证据的不断寻求驱使研究者日益接近文明和艺术的原初状态。然而在另一方面，他们的研究只能是有限地扩展他的历史知识；与“大始”本身的接触永远超越其控制，只能直觉地在理念中存在。

考古学（archaeology）不见得一定发生在遗址之中或墓室之内；它的词根 archaios（古代）或 archo（初始）更多地暗示着人们通过发现和观察古代物质遗存而建立起来的个人与上古时期的任何联系。也许只有这种与过去或与神秘的“大始”的个人联系才能解释古物学家对其事业终其一生的献身和迷恋。记得七年前当我在参观旧金山亚洲艺术博物馆时的一次个人体验。访问期间，该馆亚洲部主任伯杰（Patricia Berger）博士把我带到一个地下库房，那里尘封的橱柜中装有被标记为赝品的雕琢玉器。这些器物中的大部分都可以忽略，惟有一件内缘为圆形、外缘略呈三角形的玉器——或许是一只玉环，似乎在黑暗中熠熠生辉。器表上精制的刻纹组成了一些具有椭圆形眼的兽面，向外注视着我这个来观者。

那个时候，中国考古学家已经发掘了属于长江下游良渚文化的一些极为重要的墓葬，包括1972—1973年间发掘的草鞋山和1982年发掘的福泉山及寺墩遗址。在这些以及其他一些墓葬遗址中发现了大量玉器，也饰有椭圆形眼和与旧金山玉环相似的兽面。根据这一证据，不仅这件玉环可以从“赝品柜”中被挽救出来，而且数百件原被视为真品但误定为东周或汉代作品的类似器物都应重新断代。一时间我们面对着公元前四千到三千纪的一个灿烂文化，其惊人的技术、艺术，甚至书写系统对原有对于这一时期诸如“原始”和“史前”等种种定名提出了挑战。一系列严肃的问题从而出现：是不是文明在中国的出现要远早于三代？是否三代之前的一个伟大文明被晚期文字历史所忽略而正等待着重新发掘？艺术在中国从何时开始？或更具体地讲，通常被认为是晚期中国艺术传统之根源的“礼器艺术”从何时何地起源？换言之，旧金山玉环重新发现的意义并不在于其自身，而是在于产生这一玉环的文化或文明正在从黑暗中重新浮现出来。

《禹贡》及泛东方玉器文化

保存在儒家经典《尚书》之中的中国最早地理著作《禹贡》之成书年代和真伪在中国学者之间有着长期争论。传统上人们将这一文献归于夏的建立者大禹，但20世纪初出现了种种不同的意见。著名的改革家康有为认为它出自孔子手笔，19世纪与20世纪之交的古文献学领袖王国维则建议这部书肯定是编写于西周时期。顾颉刚提出第三种看法，论证这部文献没有出现于战国以前的可能，因为只是在这时候才产生了构成其基本框架的“九州”观念。[1] 尽管顾颉刚的理论随即为许多文献历史学家所接受，但近年来一些学者又从不同角度来重新看待这一问题。[2] 他们试图探索的是这部文献中的不同历史层次，而不是着眼于其最终成书年代。其基本假设是：尽管这一文献在相当晚的时间定型，但和其他许多古代文献一样，它吸收了来自于不同时期的资料。从文献中辨识出这些历史层次的关键方法是将文献和有确定年代的考古发现相比较。这种研究的成果表明《禹贡》中的一些材料可能是从遥远的、甚至早于夏代的上

[1] 有关这些不同的理论，参见顾颉刚《禹贡新解》，北京，农业出版社，1964年。王成祖和辛树帜支持西周及春秋的断代，参见王成祖《中国古代地理名著选读》第一册，北京，科学出版社，1959年；辛树帜：《从比较研究重新估定禹贡形成的年代》，《西北大学学报》1957年4期。

[2] Wu Hung, "Bird Motifs in Eastern Yi Art," *Orientations* vol. 16, no. 10 (October 1985)，中译文见本书《东夷艺术中的鸟图像》；邵望平：《禹贡九州的考古学研究》，《九州学刊》1卷1期；邵望平：《禹贡九州风土考古学丛考》，《九州学刊》2卷2期。

古时期流传而来。

作为一部地理文献，《禹贡》将中国分为九州，其东部诸州的大略位置如图24-1所示。文中每州被简略地认定和描述，列出它的地理位置、标志、土质、物产、人民及特产（即“贡”）。[3] 此中最后一类与本文研究的课题——即艺术媒介和装饰主题——密切相关。我们发现以下地区共享一些重要特征：

[3] 有关此文献的中文本和英译，见 James Legge, *Chinese Classics* vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 19, pp.92—151.

冀州（今山西、河北北部和辽宁西部）[4]　其土著居民被认为是鸟夷（或岛夷）。

[4] 我依据上引顾颉刚书中的观点来大致描述九州的分布。

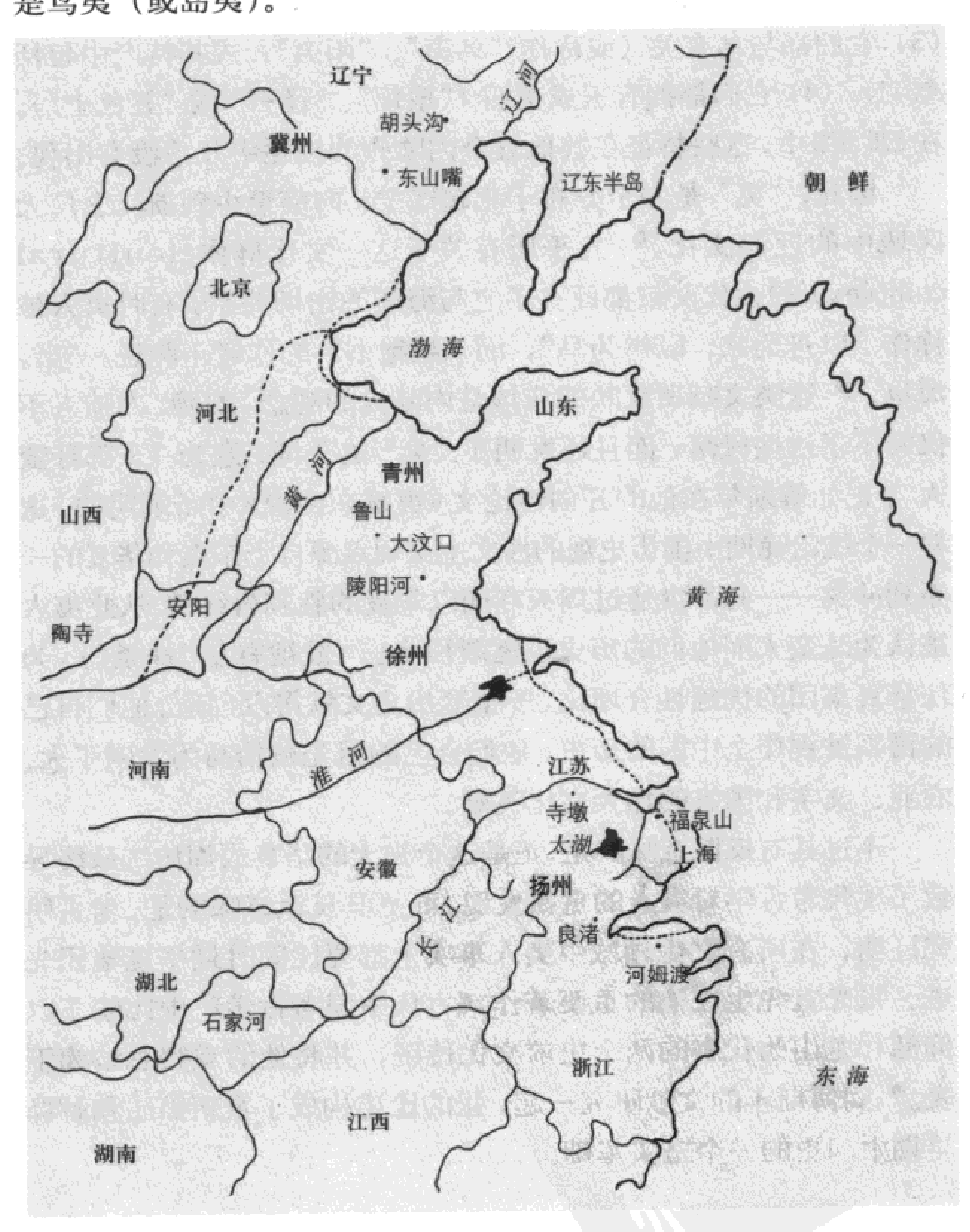


图24-1 中国东部行政区划图

青州（今山东） 绝大多数居民是沿海岸而居的嵎夷，其“贡”包括“怪石”。

徐州（今山东南部和淮河流域） 其居民称作淮夷，其特产包括“土五色”和“羽畎夏翟”。

扬州（今江苏南部和浙江） 其居民被称作阳鸟和鸟夷（或岛夷），其贡物包括琅瑶和羽毛。

这些重复出现的因素将这些地区联系到一个更大的地理和人种传统中：(1) 它们位于东部海滨；(2) 它们共有的名称为“夷”；(3) 它们都与鸟有关（或称作“鸟夷”、“阳夷”；或其特产中包括鸟羽）；(4) 它们都拥有玉或美石（“琅瑶”、“怪石”或“五色土”）。在《禹贡》中，这些特征在其他五个内陆州的描述中几乎没有出现。

因此，“夷”是一个分布于北起辽宁、向南至少到浙江之广大区域中的近海文化。[1] 几乎所有关于这一文化群体（cultural complex）的古代文献都证实了它与海洋的密切关系。有时夷人被称作“以舟为家，以楫为马”，而《越绝书》的作者干脆说：“夷，海也。”[2] 这类文献所反映的应该是内陆人的观念。的确，内陆人不仅写下了这些段落，而且还发明了“夷”这个词，意为“东部野蛮人”。正如傅斯年在他的开创性论文《夷夏东西说》中所阐明的，这样一个统治晚期中国历史观的沙文主义观点源自于东夷和华夏的一系列冲突——此冲突通过周灭商而以华夏的胜利告终。[3] 从此夷人被认为是蛮人而他们的历史也逐渐被淡忘（或被有意“抹杀”）。为使华夏集团的优越性合理化，一整套历史文献得以创造。他们自己的谱系被视作全中国的历史，他们自己的祖先被抬高为发明了火、农业、文字和国家的伟大文化英雄。

不过具有反讽意味的是，正是这个强大的华夏或周传统最终导致了现代考古学对夷人的重新发现。而更具反讽意味的是，考古研究证明，在所有文化领域中夷人事实上都要比同时期华夏集团先进。张光直先生在他的重要著作《古代中国考古学》中比较了以仰韶和龙山为代表的两个史前文化传统，并将他的观察总结为下表。[4] 同傅斯年的文献研究一起，张的论述构成了重新描述和解释早期中国史的一个坚实基础。

[1] 巫鸿：《从地形变化和地理分布观察山东地区古文化的发展》，苏秉琦主编：《考古文化论集》，页165～181，北京，文物出版社，1987年；又收入Wu Hung and Brian Morgan, *Chinese Jades from the Mu-Fei Collection*, London: Bluett & Sons, 1990，及本书。我的分析是根据考古材料，傅斯年依据文献信息得出了类似结论。傅斯年：《夷夏东西说》，《庆祝蔡元培先生六十五岁论文集》，页1093～1134，北京，历史语言研究所，1935年。

[2] 巫鸿：《从地形变化和地理分布观察山东地区古文化的发展》，页172。

[3] 傅斯年：《夷夏东西说》。

[4] K. C. Chang, *The Archaeology of Ancient China*, New Haven and London: Yale University Press, 1977, 3rd edition, pp. 152－153，中译本，辽宁教育出版社，2002年。

仰 韶 文 化	龙 山 文 化
迁移的聚居地；重复性居住。	永久居住地；相对的永久居住。
猪、狗为主要驯化动物。	除猪、狗外，牛羊也急剧增加。
大部分局限在核心地带；这或许显示了稳定的人口密度。	向东部平原、东北、南部和中部深入扩张。
有刃工具中双刃对称者较多；多圆形和椭圆形剖面，显示了清理土地时对树木的广泛采伐。	不对称刃多于对称刃；多长方形剖面；从而显示木工工具的广泛使用。
有特色的长方形单眼或双孔石刀；说明多狩猎和纵向运用的切割工具。	半月双孔或双孔工具，或镰状石刀和蚌刀；表明收割工具的广泛使用。
手工塑造的陶器。	轮制陶开始，表明强化的手工艺分工。
（无）	使用胛骨占卜；表明职业的专门化。
没有防范设施；专门战争武器极少。	出现夯土墙和武器；表明防守的需要和防范手段的出现。
墓葬显示年龄和性别区分。	墓葬分化逐渐增加；或许表明更严格的阶级区分。
居住模式几乎没有明显表明社会阶层。	玉器的集中出现在遗址的特定地点；反映更严格的社会区别。
艺术品（陶器）与家庭工艺相联。	艺术与家庭工艺没有明显关系，或许与宗教用品有关。
以实用器为特征（绳纹、方格、篮纹）。	以礼器为特征（蛋壳陶、精细制作的杯、浅盘）。
以“生殖崇拜”为特征。	有组织的祖先崇拜；仪礼远不只与农业相关；或许与专门的人群有关。

细心的读者会在这一比较中发现促成东海岸一个强劲的艺术传统出现的某些至关重要的因素，包括制陶、建筑和玉器雕刻等方面的先进技术、手工技术的专门化、提供艺术赞助人的等级社会的出现，以及要求视觉象征的宗教系统的产生。公元前四千到二千纪主要由夷人集团制造的雕琢玉器融合了所有这些因素。我们还发现，这些玉器上最为流行的装饰题材是各类鸟图像。考古发现和《禹贡》间的联系（或平行）因此可以强有力地建立起来。

在临近渤海湾的冀州地区发现有一个名为红山文化的文化体。出土于胡头沟和东山嘴等红山遗址中的一种玉器装饰或许为枭的图像（图24-2）。木扉（郑德坤）藏品中有一件类似的例子（图24-3）。和所有的红山鸟图像一样，这一雕刻也是从正面的角度加以表现。鸟头略呈标准三角形，伸展的双翼上以平行线描绘羽毛。同一收藏中的另外一件玉器可能也来自红山。这是一件极为少见的半透明绿色人头像（图24-4），脸部略雕琢成立体形式，阴刻线勾勒出一双泪滴形双眼及大三角形鼻子等面部特征。该人物似乎原戴有华丽的头饰，但遗憾的是其形状已漫漶。安格斯·福赛思（Angus Forsyth）最近辨识出一些或许与此器物相关的早期玉雕，指出其为红山产品。● 其中一件人头像不仅在面部特征和比例上接近木扉玉雕，而且背后有被福赛思认作红山雕刻标志的方孔（图24-5）。福赛思的另一个例子是一件全身坐像，这一作品也与木扉藏品惊人相似：我们又一次见到了这些特征，包括尖下颌、拱形眼眉在前额中部相接、泪滴形眼

● A. Forsyth, "Five Chinese Figures: A study of the Development of Sculptural form in Hongshan Neolithic Jade Working," *Orientations* vol. 21, no. 5 (May 1990), pp. 54–63.



图24-2 红山文化玉鸟

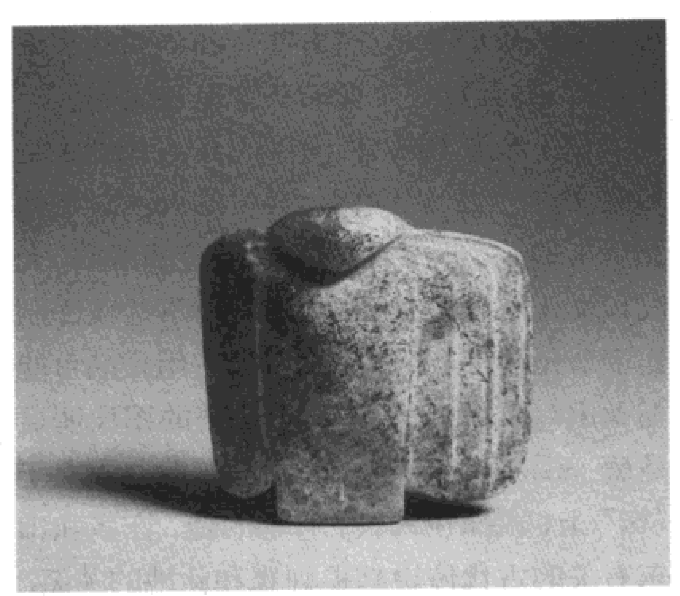



图 24-3 木扉（郑德坤）藏红山文化玉鸟

图 24-6 剑桥费茨威廉博物馆（The Fitzwilliam Museum）藏红山文化（？）人形玉器

图 24-4 木扉（郑德坤）藏红山文化（？）人头形玉器

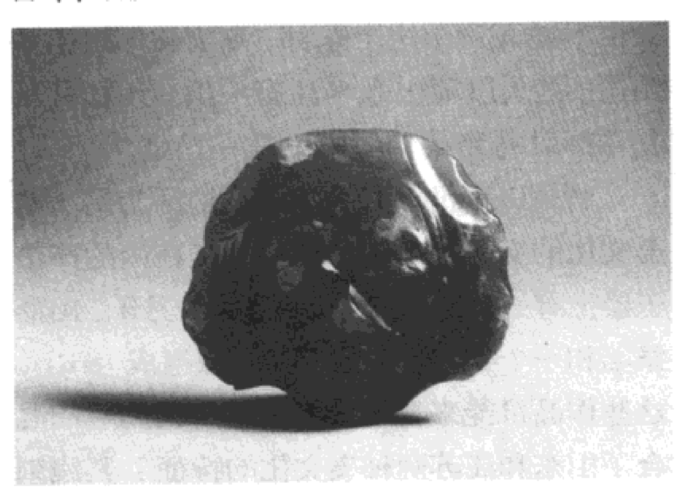
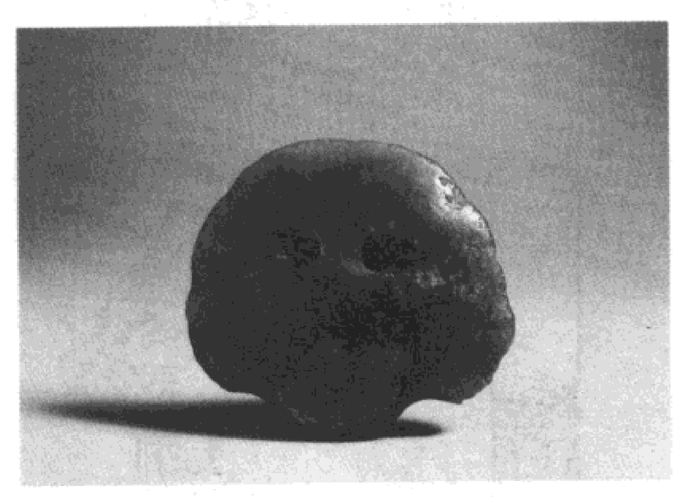
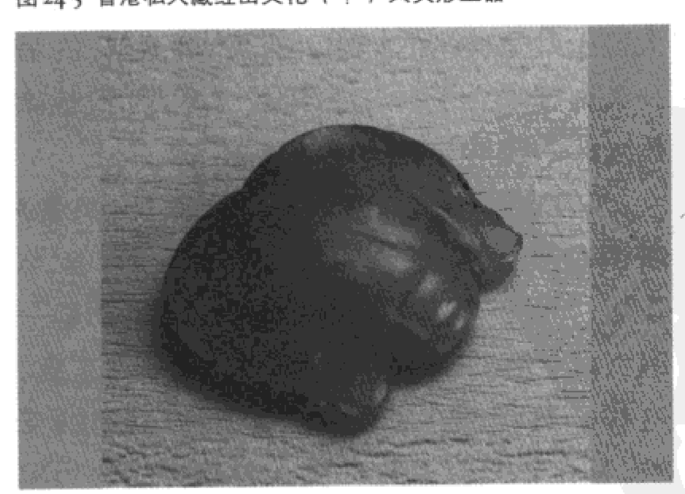
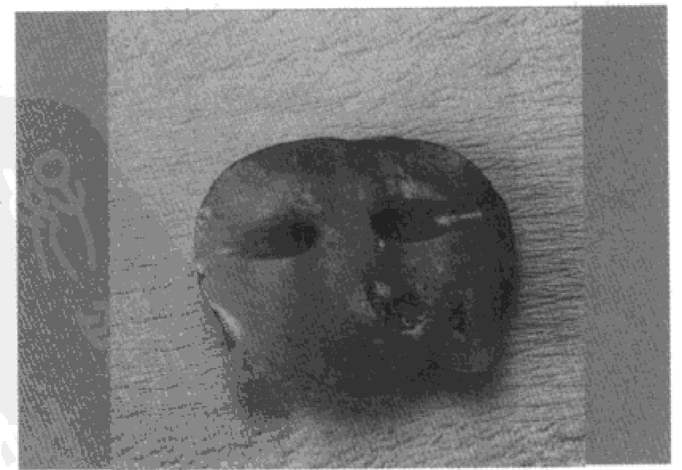



图 24-5 香港私人藏红山文化（？）人头形玉器

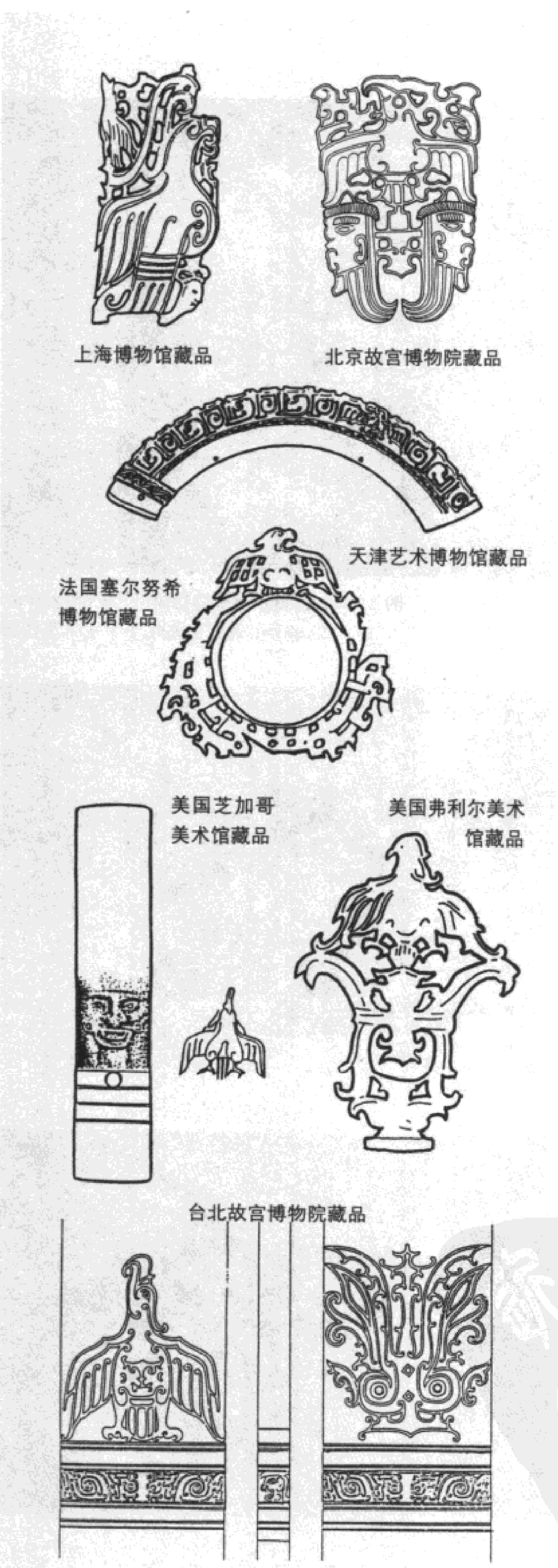


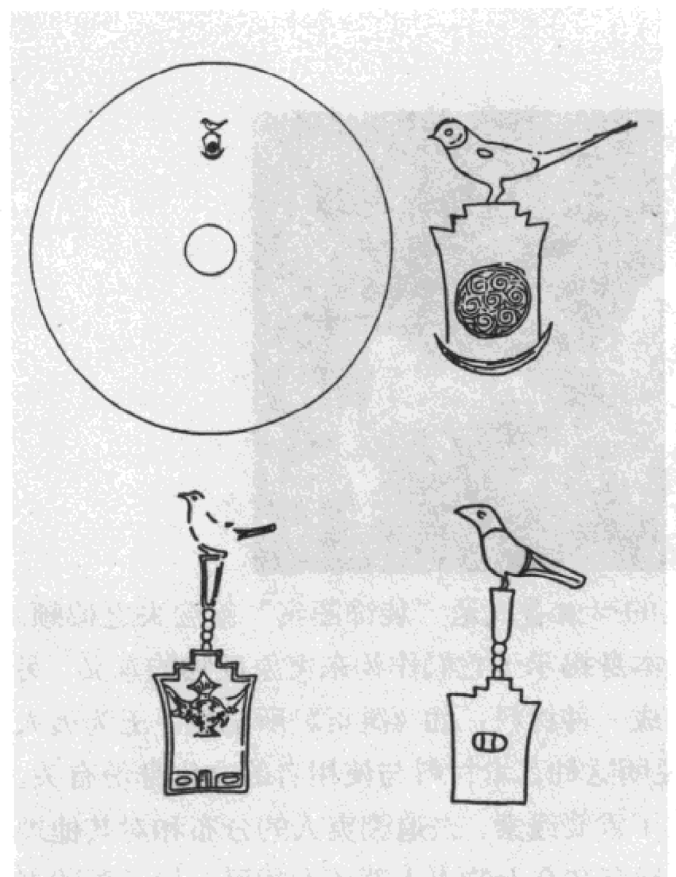
图24-7 龙山文化（？）鹰形装饰图案的玉雕作品

睛、大三角形鼻子、“方孔”和华丽的头饰（图24-6），并且这件坐像的头饰保存完好。

位于渤海湾以南山东半岛的青州地区是鸟夷文化的另一个中心，其中的大汶口文化和后来的龙山文化都有令人注目的玉雕。大汶口文化将在本文后半部探讨，不过或许制作于公元前三千到二千纪间的一组作品可能与龙山鸟夷有关。[1] 这些玉器上的图像明显是鹰（图24-7）——尖喙，平伸双翼，或立于“坛”上，或抓住人头。有趣的是，许多和山东有关的古代传说都提到鹰和此地的关系：其地方神句芒是一个鸟神，而神王少皞以鸷为名，鸷为鹰隼类猛禽。《左传》中保存了一个本地人对于这个东部“鸟文化”的详尽描述：很久以前山东半岛有一国，其官吏及属下都以鸟为名，而国王是一只鹰。[2]

青州以南淮河谷地的徐州地区为南北诸夷文化的交汇地。包括三件玉璧在内的许多玉器上有一种刻划符号，由太阳、月牙、山形祭坛和一个状似海燕的侧面鸟像组成（图24-8）。这些作品可能来自于淮河地区，因为它们混合了山东和江苏两种夷文化的特征：其线刻图像与大汶口雕刻有明显的关系（图24-9），而大型玉璧是良渚的标志。有关它们起源的另一条证据来自于鸟形象本身：《禹贡》记载徐州地区的特产包括“羽畎夏翟”。

再向南是长江下游良渚文化，即《禹贡》所谓扬州：“淮海为扬州，彭蠡既猪，阳鸟攸居。”很显然，这里“阳鸟”一词指的是一组人群，或许为崇拜鸟和太阳的一支东夷。这样一种信仰在艺术中得到最为生动的反映。甚至在良渚文化作为一股强大的势力出



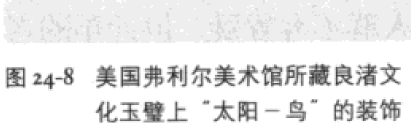


图 24-8 美国弗利尔美术馆所藏良渚文化玉璧上"太阳－鸟"的装饰

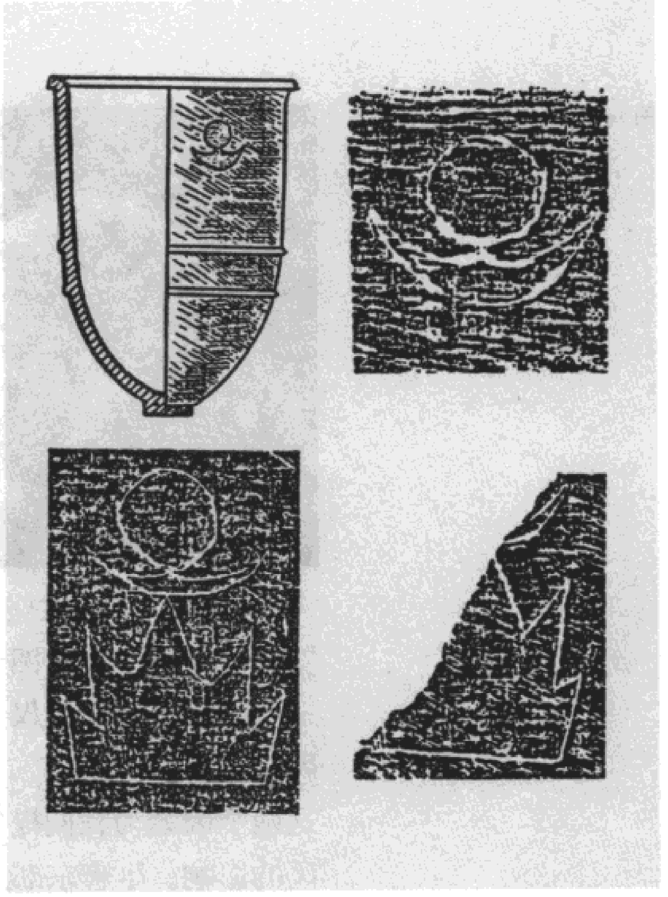


图 24-9 山东莒县陵阳河和诸城前寨出土大汶口文化陶尊上的刻符

现之前，该地区公元前四千纪的河姆渡文化的艺术已经以太阳和鸟的混合为特征（图24-10）。太阳和鸟组合的形象继续存在于良渚文化的艺术中，最为杰出的例子是一件刻有鸟的琮，其中鸟的身体被转变成多个同心圆，而同心圆是中国早期艺术中太阳的形象（图24-11）。

❶ 巫鸿：《一组古代的玉石雕刻》，《美术研究》1979年1期；Wu Hung, "Bird Motifs in Eastern Yi Art," pp. 37－41.

❷ Wu Hung, "Bird Motifs in Eastern Yi Art," pp.40－41.

图 24-10 河姆渡文化有鸟形装饰图案的象牙和骨雕制品

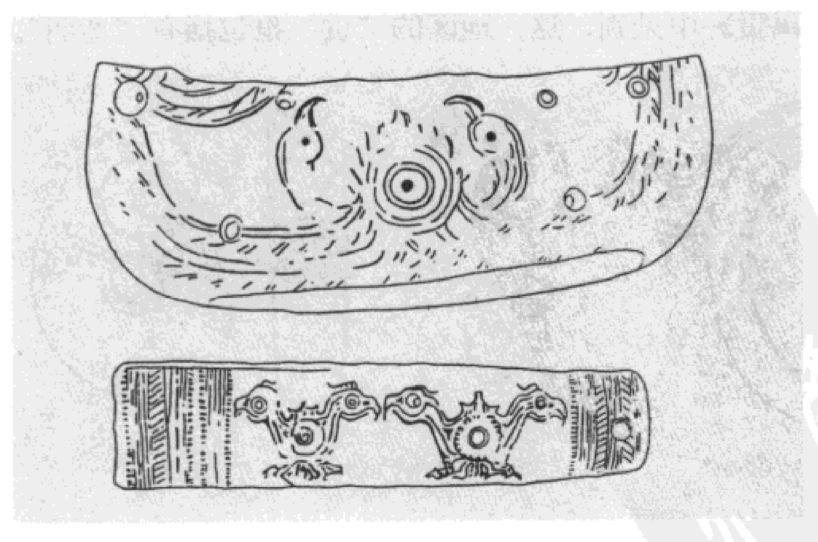


图 24-11 上海福泉山出土带有鸟形图案的良渚文化玉琮

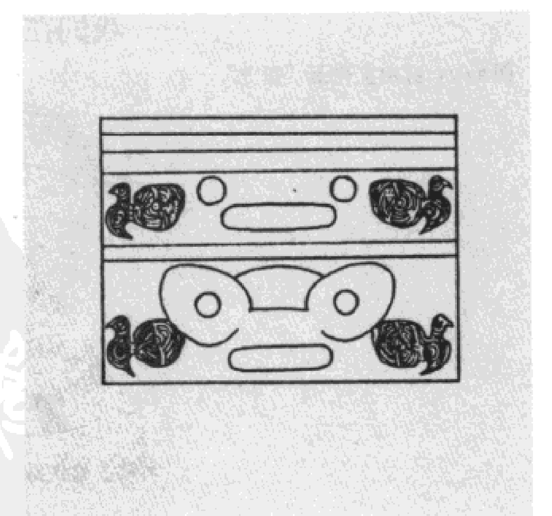
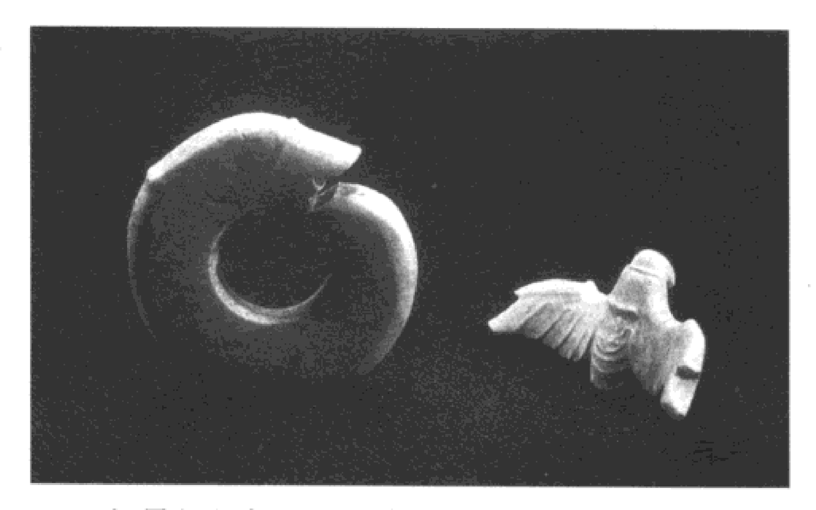


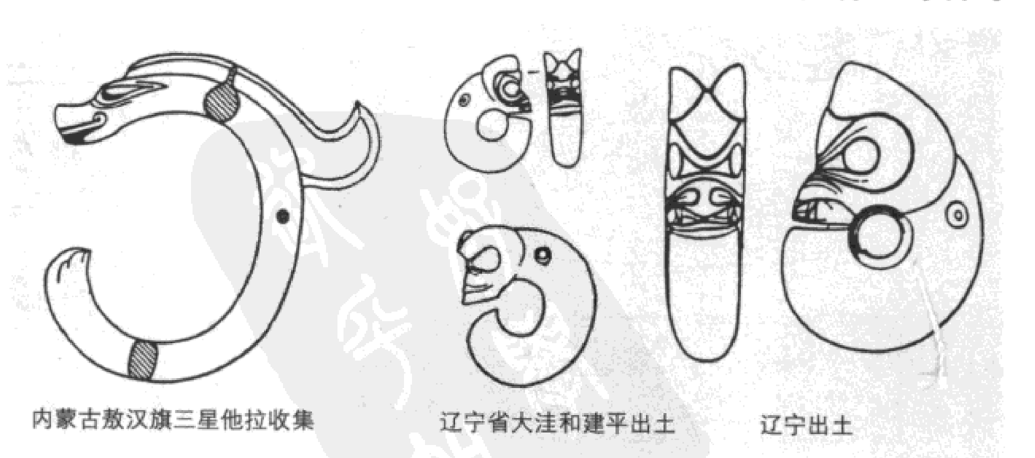
图 24-12 湖北天门石家河出土石家河文化玉雕



如果仅仅把这些鸟的形象看成是“装饰图案”就会失之偏颇。“鸟”和“阳”这些图像本身揭示了它们作为东夷象征物的意义。另一个错误是把玉仅仅当成一种材料；如《禹贡》所记载，玉为夷人所“珍视”和“拥有”，说明这种艺术材料与使用者的文化身份有关。这两个因素为我们提供了重要线索，去追溯夷人的分布和对其他地区的影响。尽管东部海岸存在有大的夷人群不容置疑，但近年的考古发掘使我们重新估量夷人的力量和生命力。1988年，中国考古学家在湖北天门县石家河镇发现了一组玉雕，表现的是鹰、人头和一个通常称作“猪龙”的环状幻想生物（图 24-12）。前两者或许与山东龙山文化的雕刻有关，[1] 而“猪龙”则肯定是辽宁红山文化的创造（图 24-13）。这些形象出现在距山东和辽宁千里之遥的长江中游，其原因至今仍然是个谜。或许海岸夷民沿长江于公元前三千纪到达了这一地区？或许石家河镇所属的石家河文化本身为夷人所建？——我们在《禹贡》中见到，这一地区的“贡”也包括有“鸟羽”。

[1] 巫鸿：《一组古代的玉石雕刻》，《美术研究》1979年1期；Wu Hung, "Bird Motifs in Eastern Yi Art."

图 24-13 红山文化玉“猪龙”



礼器艺术的起源

古代中国人将人造器物分为“礼器”和“用器”两大类。清代学者龚自珍在其《说宗彝》中总汇了众多先秦特别是“三礼”中有关礼器的讨论。根据他的总结，礼器在不同时候被用于多达19种不同的礼仪之中，其中包括祖先祭礼、宴享、纪念、结盟、教育、婚姻等等。[2]

[2] 朱剑心：《金石学》，页68－70，上海，商务印书馆，1955年。

然而，将礼器仅仅视为礼仪中实际“被使用”的物体则会失于简单。中国古文献中的“器”这个字可以从字面的和比喻的两个方面来理解。作为后者，它接近于“体现”(embodiment）或“含概”(prosopopeia)，意思是凝聚了抽象意义的一个实体。因此，礼器被定义为“藏礼”之器，也就是说将概念和原则实现于具体形式中的一种人造器物。由于这一观念暗含在中国古典礼器艺术的整个传统之中，追溯它的起源就变得极为重要。在中国，礼器艺术的起源实际上等同于艺术的起源。也就是在这个关键点上，我们找到了玉器。

“礼器”和“用器”间的区别证实了古代有关礼仪和礼器艺术之功用的记载中所重点强调的一个对立结构(polar structure)。这些记载说道，先圣发明了“礼”和“礼器”，以区别尊贱、君臣、男女和长幼。在最基本的层次上，礼和礼器的本质因此在于“区分”(to distinguish)，而正确的区分则意味着良好的秩序。更进一步地说，礼器概念本身又包含着一个矛盾：一方面，作为一个符号，礼器需要与用器在体质上加以区分；而另一方面，它仍然必须是一个“器”或物体，因此可以与用器在类型上加以比较。在中国艺术史上，以如此微妙的方式区分礼器和用器的观念出现于公元前四千到三千纪的东夷传统之中。

这个观念的第一个标志是出现了一些对“低廉”用具、日常器皿和日用装饰品的“昂贵”模仿。这里“昂贵”(costly)一词表示一件由珍贵原料制成、需要专门化工艺或大量工时的艺术作品。这类作品的早期形式是出现于大汶口文化的玉斧，其最重要特征是：虽然它在类型学上与石斧十分相似，在视觉形象上它与石斧截然有

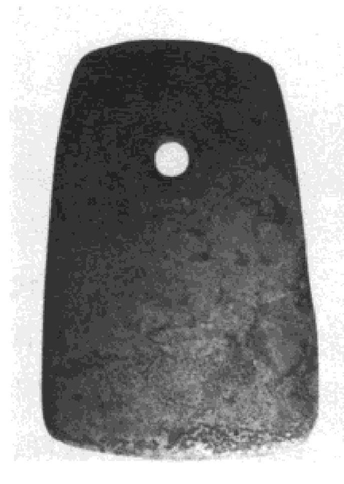



图 24-14 山东泰安大汶口出土大汶口文化石斧和玉斧

别。(图24-14)它所使用的非同一般的原料不但异常坚硬而且美丽并稀少，从而使其成为一把"特殊的"斧子，同一般实用工具区分开来。

艾伦·迪萨纳亚克（Ellen Dissanayake）在其新作《艺术的目的》(*What is Art for?*) 中，强调艺术创造力的一个重要因素是对"特殊物品"的欲望。她写道：

> 从民族学角度来看，如同制造特殊物品一样，艺术可以含括相当的幅度，产生从最伟大到最平庸的结果。但仅仅是制作本身既不是创造特殊物也不是创造艺术。一个片状石器只不过是一个片状石器，除非是利用某些手段使它变得特殊。这或许是投入比正常需要更多的加工时间，或许是把石料中隐藏的生物化石磨出来，以增加物品的吸引力。一个纯粹功能性的碗或许在我们的眼中并不难看，但由于它没有被特殊化，因此并不是艺术产物。一旦这只碗被刻槽，彩绘或经其他非实用目的的处理，其制造者便开始展示出一种艺术行为。[1]

大汶口玉斧的意义因而在于它最概括地凝结了艺术（art）与工艺（craft）的差别。一件石质工具在日常劳作中具有完满的实用功能，而玉斧的特殊价值首先在于它的特殊视觉效果，即那些辉映在其平滑而坚实的表面上的丰富色彩。不过我们必须记住这些效果并非轻易取得，而是需要耐心，花费数月或数年的艰苦劳作。因此这个玉斧甚至与大批量生产的器物如彩陶罐也不同。换句话说，这件玉斧的美学价值是和它的社会价值融合在一起的，因为它象征了拥有者控制和"挥霍"具有专门手艺的玉器工匠的巨额精力的能力，从而成为权力的形象化象征。[2] 并非偶然，这类"昂贵"艺术品的出现与最先出现于东夷文化中的其他一些深刻的社会变革同

[1] E. Dissanayake, *What is Art for?* Seattle and London, University of Washington Press, 1988, p. 29.

[2] 我在其他论文中更仔细地讨论了这个问题，见 Wu Hung, "Tradition and innovation—ancient Chinese jades in the Gerald Godfrey Collection," *Orientations* vol. 17, no. 11 (November 1986), pp. 36–38.

步：正是在大汶口文化时期，贫富差别以及特权和权力等观念首先出现。这种社会等级和分化最明显地反映在墓葬中：大汶口墓地中的绝大多数墓没有随葬品或随葬极少，而少数墓则有数百件优质器皿。毫无例外，所有玉雕都发现于最富有的墓葬中。这里，考古学所揭示的是一个寻求政治象征物的历史阶段，而这一欲望在玉器中找到了合适的传达媒介。

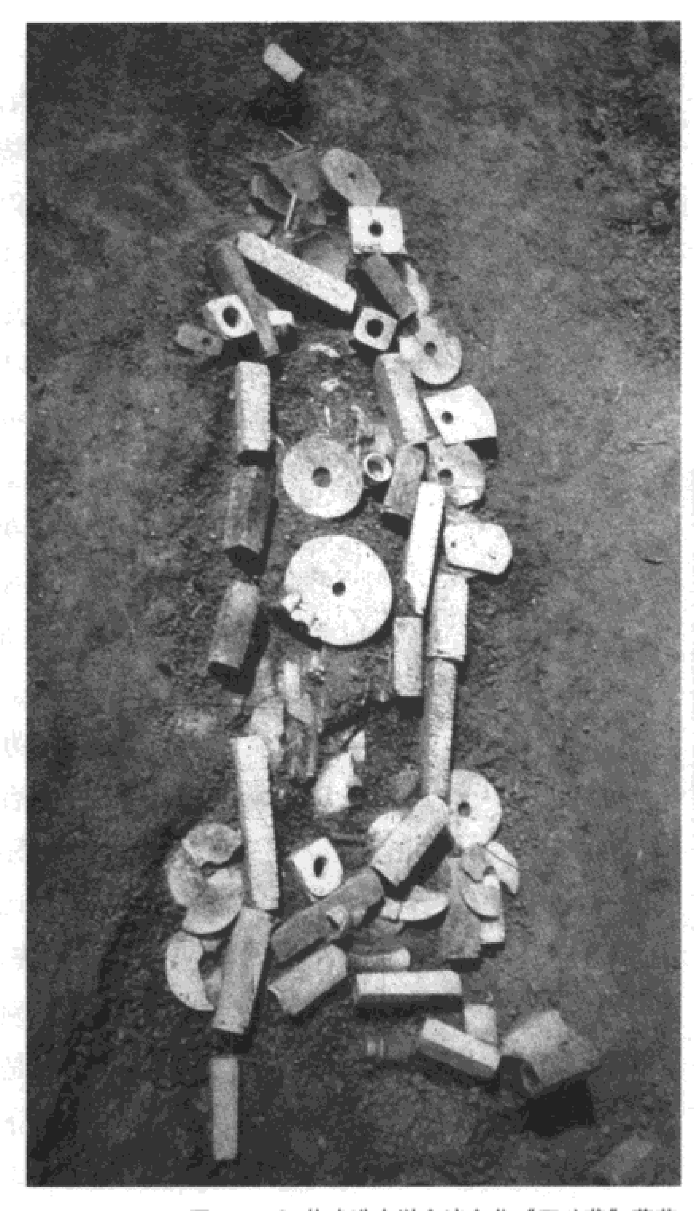
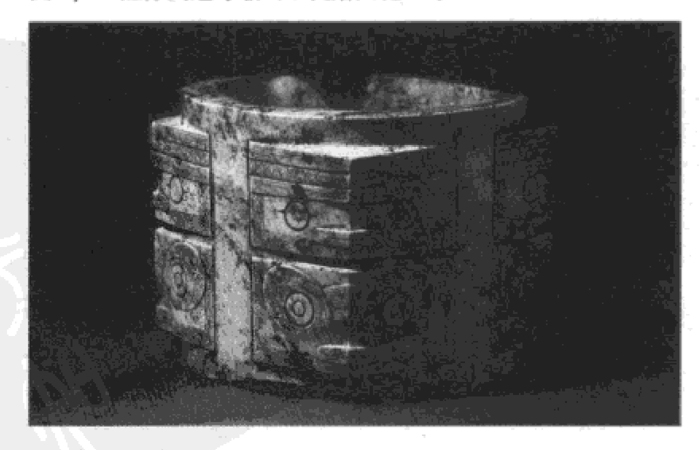


图 24-15 江苏武进寺墩良渚文化"玉殓葬"墓葬

一旦"艺术"脱离了"工艺"，它就会摆脱传统的形式而以自己的逻辑发展。良渚文化玉雕代表了这一发展的第二个步骤。和大汶口玉器不同，良渚玉器并不直接模仿石质器物。如江苏寺墩的一个大墓中出土了包括24件璧、14件斧和3件琮在内的50余件玉雕（图24-15），尽管璧可能是由早期装饰环发展而来，但良渚的玉璧大而重，已经丧失了实际装饰品的功能。同样，良渚玉斧大而薄，不可能在实际生产中使用。所以良渚的这两种玉器可以作为模仿形式的第二代：它们的类型特点证实了它们与工具和装饰物的原始联系，但其非实用性特征则不仅在原料上而且在其造型上得以强调。

图 24-16 江苏武进寺墩出土良渚文化玉琮



良渚玉器更为重要的一个发展是器物表面装饰的出现。大汶口玉器都为素面，但良渚玉器则饰以丰富的花纹。从中我们可以区分出两种刻划，分别称之为"象征性装饰"（symbolic decoration）和"徽识"（emblem）。前者以重复出现在玉琮上的"兽面"题材为代表（图24-16），以两个圆眼睛组成，眼睛下的短横线可能代表鼻子或嘴。眼睛上面的平行线刻或许是表示冠帽。琮表面通常

划分成横向装饰带，每一装饰带内包含有四个相同兽面，各以琮的一个角为中心。这样的表面雕刻因此是根据器物的形状而设计的，我们也就可以将之称为“装饰”。但另一方面，兽面的形态说明了这些装饰不仅仅是纯粹的抽象图案。它完整的正面形象和对称构图界定了一个固定的、吸引观者注意力的视觉中心。艺术史家乌斯宾斯基（B. A. Uspensky）曾建议这样一种正面宗教偶像（icon）体现了幻想世界中的一个“内部观者”，正在凝视着外部的观众。[●] 同样的道理也可以从观众的角度来描述：在观看良渚兽面时，他发现自己面对着一个“镜像”——不过这个“镜像”已经扭曲了现实中的真实形象。

● B. A. Uspensky, "'Left' and 'right' in icon painting", *Semiotica*, vol.13, no. 1 (1965), pp.33-40.

良渚玉器的另一类雕刻以前述“阳”、“鸟”题材为代表（见图24-8）。我们必须把这类雕刻和“象征装饰”的兽面区别开来。与浮雕兽面相反，这些“阳”、“鸟”形象总是用阴线单刻；这说明它们是在整个作品完成之后加上去的。它们通常很小，有时如此微小以至于很难看清，所以它们的装饰功能被有意忽略。与正面兽面不同，鸟形经常是以侧面剪影出现。乔治·罗利（George Rowley）将这种简单的侧面像定义为“观念性”图像：“（它让人）联想起某一事物的观念，比方说，一匹马的观念；顷刻间，这个事物以平面的侧影出现在心眼之前，就在那儿，刻在表面，孤立于虚空之中；形状本身已足以让人辨认出有关任何事物的观念。”[●] 所有这些形式特点都表明良渚文化中的“阳”、“鸟”图像是“图形徽识”（pictorial emblem）。正如弗里森（V. Friesen）从符号学角度所阐释的，“徽识所指的是有直接的言语诠释或字典定义的非语言行为。其意义为一群，一个阶层和一个文化的所有成员所熟知”[●]。上文所讨论的古代文献进一步支持把这些侧面像从视觉角度定为徽识的结论：根据《禹贡》，居住在良渚文化地区的人被称作（或称自己）为“阳鸟”。

● G. Rowley, *Principles of Chinese Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1959, 2nd edition, p.27.

● V. Friesen, "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding," *Semiotica*, 1969, 1.

因此，到了公元前三千年左右龙山文化开始的时期，一整套形态特点已在东夷文化中被牢固地建立起来以定义一种象征性艺术。这些特点反映了一种区分礼器和用器的慎密行为，对礼器美学品质的强调，以及日渐增强用象征形象装饰礼器的欲望。作为最早铭文形态的徽识反映了以文字弥补视觉形式的倾向。由此，我可以回到有关中国礼器艺术的性质和起源这一主要问题上。在研究早期中国艺术史时，艺术史家常常关注于“装饰”和“形状”

这两个视觉范畴，因此往往试图重构器表装饰和器类的进化序列。然而我们从“三礼”以及其他古代文献中所看到的是：中国古代的礼器艺术基于四个同样重要的视觉元素，即媒介（材料）、形状、装饰和铭文。[1] 远在三代建立之前，这四种因素就都已出现于东夷艺术中，这些因素间的互动继续左右了三代时期礼器艺术的发展。

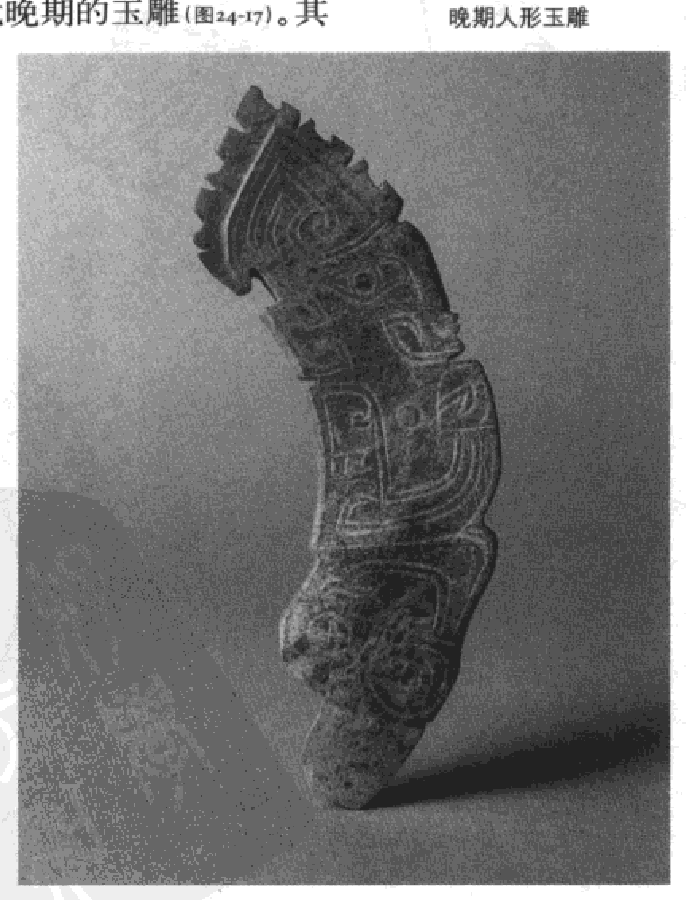
[1] 关于这个观点的进一步讨论，见 Wu Hung, *Monumentality in Chinese Art and Architecture*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

早期玉器艺术的遗产

这样一篇短文自然无法涵盖早期玉器对后代中国艺术的影响：这种讨论需要总览礼器艺术的全过程，也需要讨论玉器收藏及鉴定的出现以及玉器象征意义的进一步发展——例如这种象征性到东汉时被许慎定为儒家的“五德”。我在这里想做的是将我的观察范围扩展到三代时期；更准确地说，我希望辨识出一些将东夷和三代艺术联入一个连续发展过程的图像和风格元素。

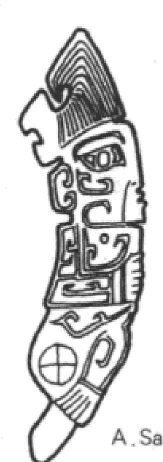
木扉藏品中一件有趣的雕刻是一件商代晚期的玉雕（图24-17）。其上端为一个华丽的“王冠”。两面以终结于C形的双线勾画出一个人物的大眼、耳朵、尖颌、上举的双臂以及弯曲的双腿。这必定是一件裸体人像，因为他的圆乳清楚地刻在胸上。另一细节使我们将其“王冠”重新解释为商周动物形象的“华冠”，这样的解释为这个雕像的一个奇怪的特征所支持：此像的手脚以鸟爪形状出现。

图 24-17 木扉（郑德坤）藏商代晚期人形玉雕



这件器物隶属于一大组商代玉器，它们所呈现的相似点包括人物的姿态和“华冠”（图24-18）。但是这些形象在类型学上也有着细微差别：有些时候它们有人手人脚；另外一些时候，如木扉雕刻所代表的，手脚都是鸟爪；再有一些时候，脚是人形而手却作鸟爪。这组人像又和同时期另一组雕刻有关，但这后一组所表现的都是鸟（图24-19）。这两组

图 24-18 商代晚期的人形玉雕


A. Salmony, *Chinese Jade Through the Wei Dynasty*, pl. 7.2

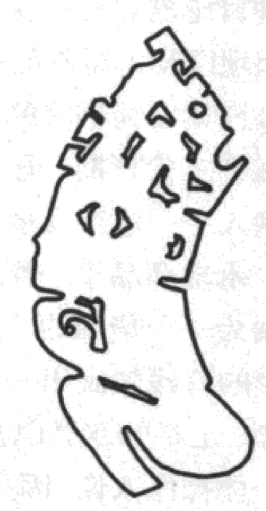

中国国家博物馆藏品


加拿大安大略皇家博物馆藏品，据 *Oriental Art*, vol. 25, no. 3


原卢芹斋(C. T. Loo)藏品，*Chinese Archou Jades*, pl. 31.8

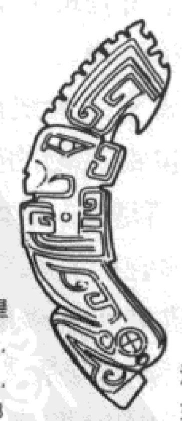

Chinese Archou Jades, pl. 31.9


原陈仁涛藏品，《金匮论古》卷1 第7—8


河南安阳殷墟1550号墓出土


河南安阳殷墟妇好墓出土


加拿大安大略皇家博物馆藏品，据 *Oriental Art*, vol. 25, no. 3


河南安阳殷墟妇好墓出土

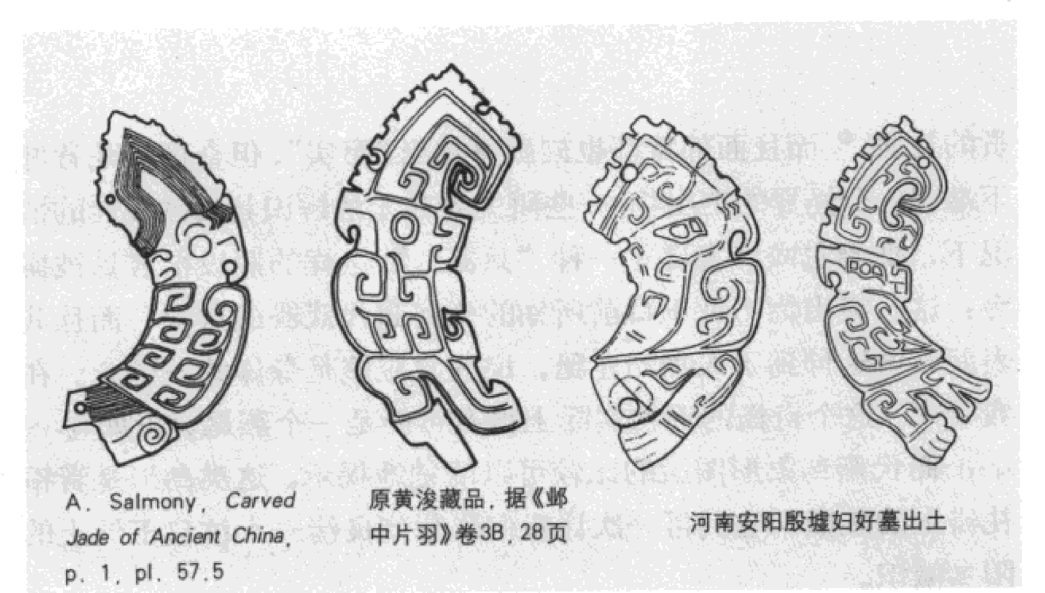
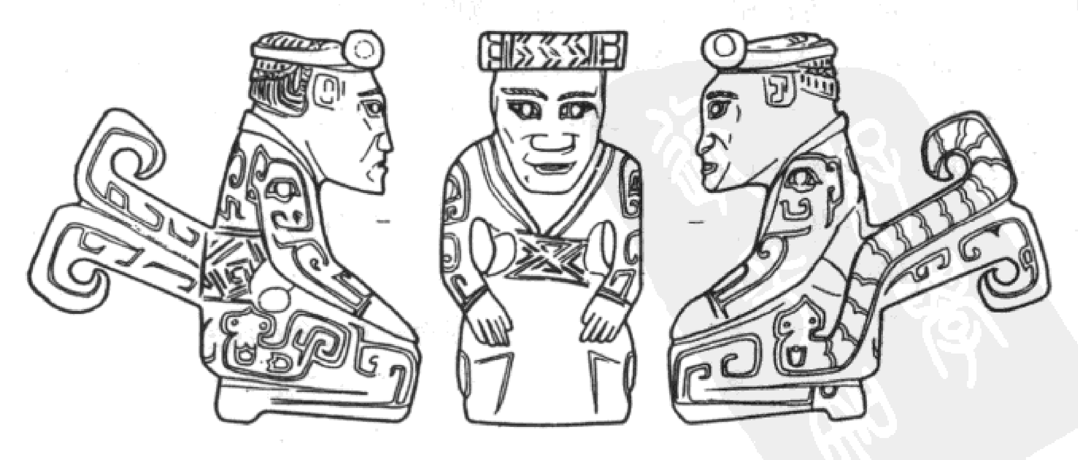


图 24-19 商代晚期的鸟形玉雕

间的联系是不容置疑的：所有的鸟像都具有复杂的侧面“华冠”，与人像所饰十分相似。同样的不稳定性也出现在这些鸟的“爪”上：有些鸟有锋利的鸟爪，而有的则有人脚。将这两组雕像聚合在一起，我们便发现一个从纯粹人像到纯粹鸟像的变化序列，其间是各种“鸟人”或“人鸟”的变体，而没有一个清晰的界限来区分人和鸟。这些玉雕中的大部分（包括这件木扉藏品）在下端有一个凸起的“榫”，表明它们原来有可能是立在现已不存的木座之上。因此这些形象不是人们常常认为的装饰佩件，而很可能是具有某种宗教用途、固定于某处的缩微雕像。

图 24-18 中的两件“鸟人”出土于著名的殷墟 5 号墓，即商王武丁的妻子——强悍的女帅妇好之墓。在陪葬于此墓的755件玉器中，另有一件重要玉器有助于我们理解商代艺术中的东夷文化遗产。这是表现一个跪坐人物的圆雕。该人物头戴管状冠，身穿带有刺绣图案的华丽长袍和腰带（图 24-20）。尽管他或她的服饰属于最尊

图 24-20 河南安阳殷墟妇好墓出土商代晚期玉人



贵的礼服,[1] 而且面部特征也刻画得相当“写实”,但奇怪的是背部下端有一个怪异的突出物。一些研究者在无法辨识其具体属性的情况下，推测它或许表现了一种“兵器”。[2] 这样的假设很容易被摒弃：这一突出物不见于目前所知的任何商代武器或器物，而且其表面装饰延伸到了人物的左腿，说明它应该是身体的一部分。在我看来，这个奇怪的形状实际上很有可能是一个燕尾，正如与（图24-21）商代燕鸟象形图徽的比较可以清楚地揭示。这类鸟形是青铜礼器上的族徽，它们再一次让我们联想到良渚—大汶口玉璧上的阳鸟徽识。

[1] 我的硕士论文《商代人像考》讨论了这个问题，北京，中央美术学院，1980年。

[2]《殷墟妇好墓》，页151，北京，文物出版社，1980年。

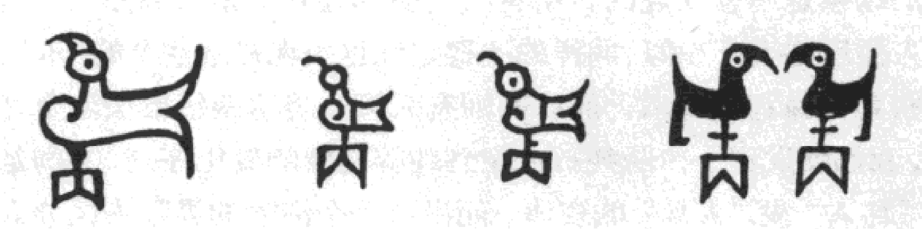


图24-21 商代青铜器上的鸟形族徽

没有必要在这里罗列商代宗教和艺术中鸟与人密切关系的证据：胡厚宣和于省吾这两位杰出的学者在他们富有启发性的文章中已对这些证据进行了详密的收集和研究。[3] 正如他们告诉我们的，燕或鹰等鸟形经常作为族徽出现在商代祭器上。一条特别的铜器铭文读作“玄鸟妇”。甲骨文卜辞提供了更明确的信息：有的时候，商王卜问是否要祭祀二犬或一牛给上帝的使者“凤”；另一些时候，商代先王的名字被写成鸟的形象。根据这两位学者，所有这些现象都与商的起源有关：据古代传说，商王族的创建者契是在其母吃了上帝派下的使者“玄鸟”的卵后而降生的。

根据这个传说和其他古代文献，傅斯年论证商族本为东夷的一支，商伐夏和后来的周征商仅仅是贯穿中国上古史的东西两方斗争中的两个事件。下面的图式总结了这一理论，显示了三代之前及三代之间这些斗争及其后果。[4]

东西之争		斗争的结果
（东）	（西）	
夷————	夏	没有一支完全征服另一支
商————	夏	东方征服西方
商————	周	西方征服东方

[3] 胡厚宣：《甲骨文商族鸟图腾的遗迹》，《历史论丛》1964年1期；胡厚宣：《甲骨文所见商族鸟图腾的新证据》，《文物》1977年2期。于省吾：《略论图腾与宗教起源与夏商图腾》，《历史研究》1959年11期。

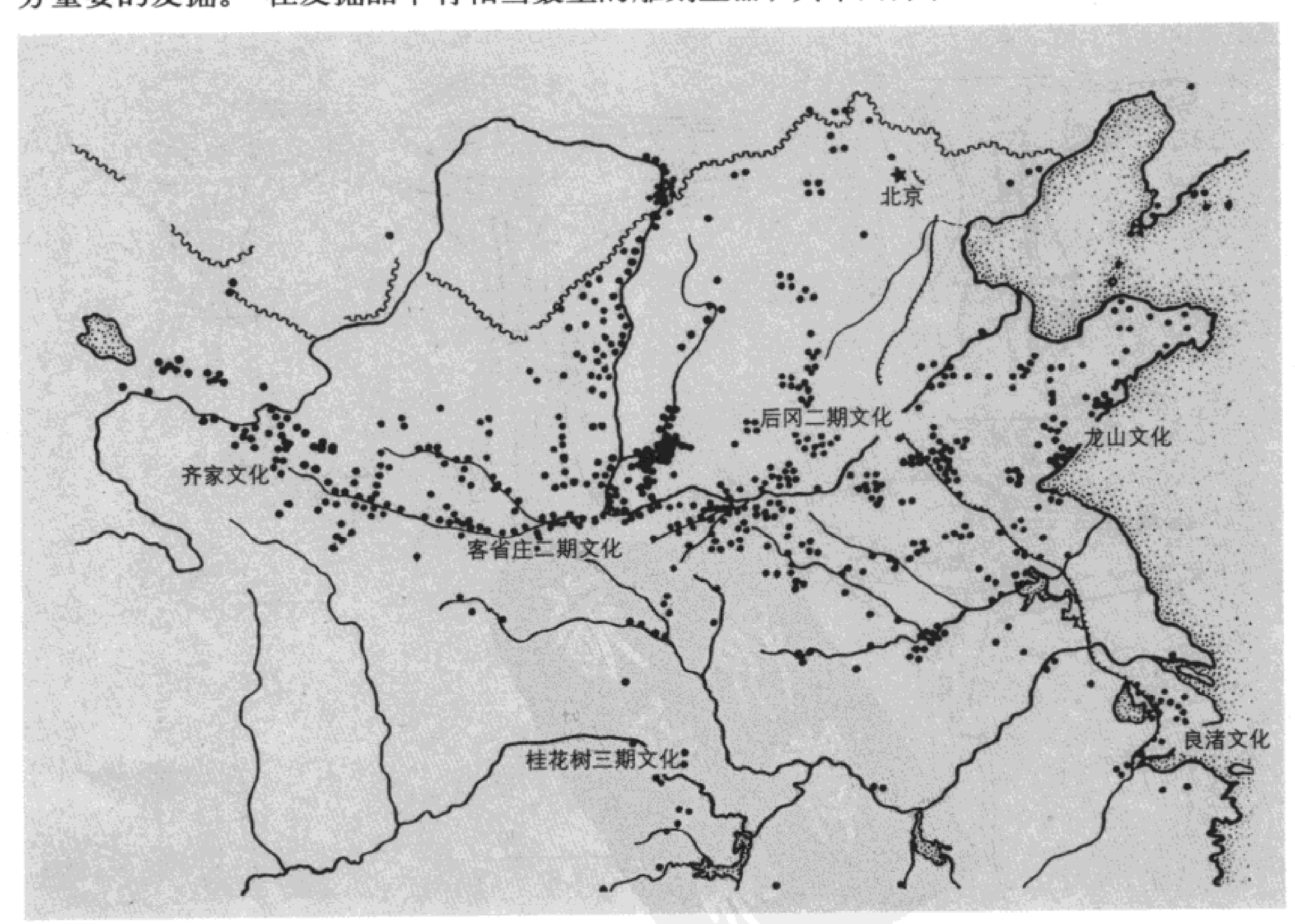
[4] 傅斯年：《夷夏东西说》，页1131。

傅斯年的研究发表在55年前；过去半个世纪的考古发掘使我们有可能修订和充实他的理论。最为重要的是，现在已经很清楚，公元前三千纪以前出现了一个以龙山文化为代表的东方传统的强劲扩张（图24-22）。这一运动的结果是各种龙山型地方文化出现于中原华夏地区。因此，虽然三代王族有可能起源于东、西不同地区，但它们都继承了可以追溯到东夷的一些文化特征。按照这样一种理解，三代文化中的东方文化特征应该在两个不同层面上解释：首先，诸如商艺术中鸟形象以及商代宗教神话中鸟崇拜等“东方”特征可能说明了这个“朝代”的夷人起源；其次，三代艺术中的其他东方特色也应该被看成是逐渐成长中的“中国”文化实体的一部分。在这第二层次上我们发现，许多首先出现在东夷艺术中的元素在后来不仅为商而且为夏和周承袭和发展。

传统上被认为是夏地域一部分的山西南部陶寺在近年有一项十分重要的发掘。[9] 在发掘品中有相当数量的雕刻玉器，其中的斧和

[9] 发掘报告发表于《考古》1983年1期。

图24-22 公元前三千纪以前东方传统的扩张，据张光直《古代中国考古学》



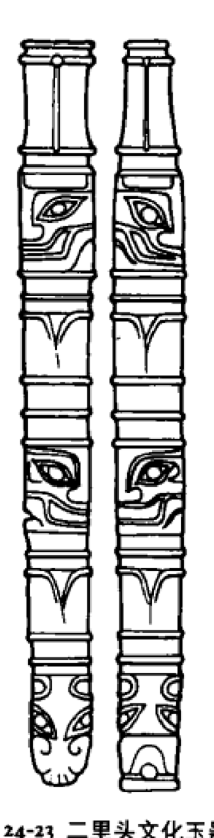
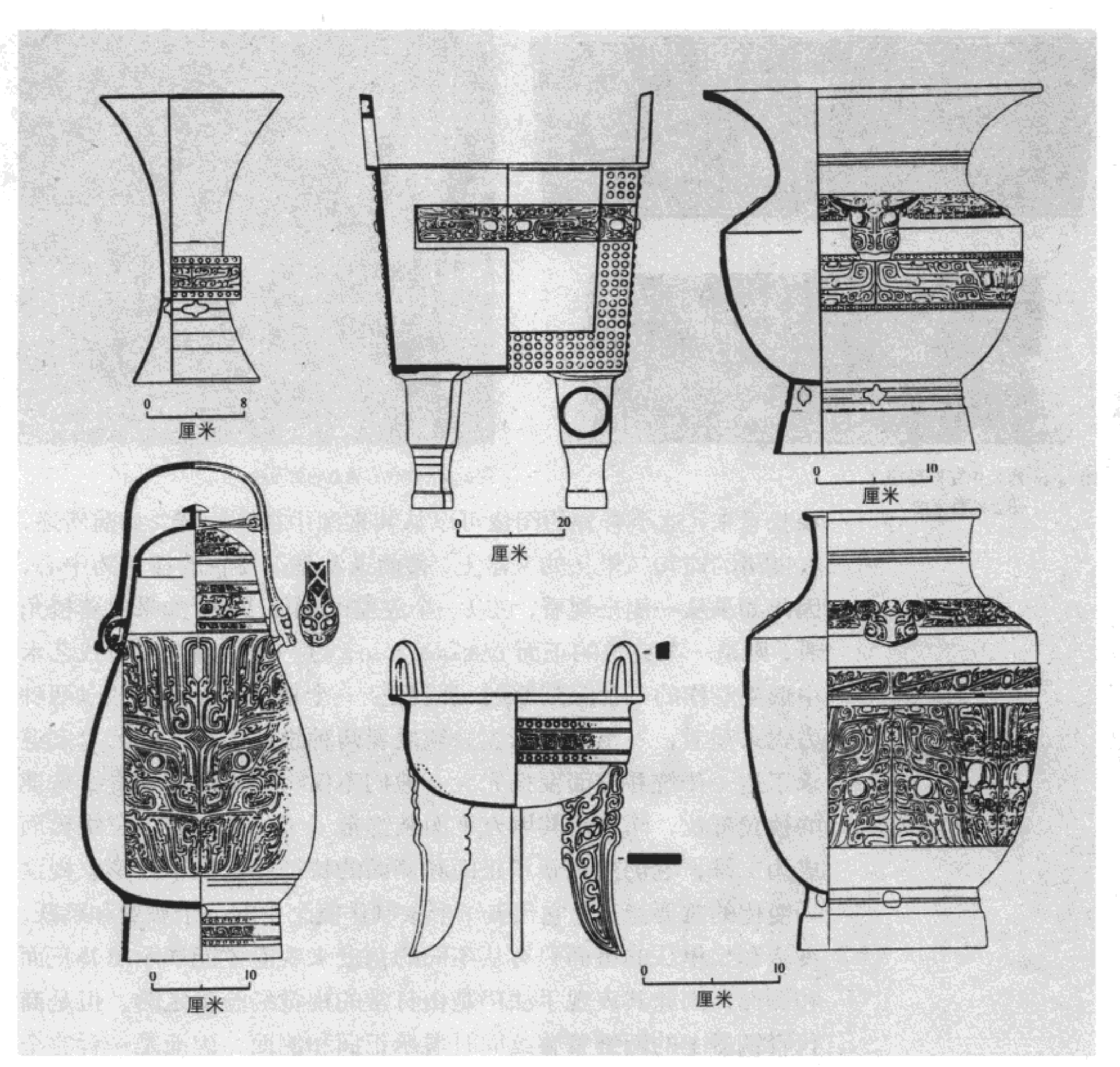


图 24-23 二里头文化玉器

琮可以不容置疑地追溯到东方的良渚文化。这一线索将我们带到一个在河南二里头更为重要的发现。该地被一些学者考订为夏都,● 一件二里头玉器在平行栏中刻有兽面，每一个兽面都以一个棱角为中心(图 24-23)。这种装饰样式显然来自于良渚的琮。

中国至迟在二里头文化期间已进入了高度发展的青铜时代。作为新发现的媒介，青铜开始成为最重要的制作礼器的“珍贵原料”，取代了玉器的传统地位。然而值得注意的是，二里头的青铜器和玉器似乎跟循着两个不同的东方艺术传统。二里头出土的青铜爵为素面三足器(图 24-24)，不论在类型上还是在对器表装饰的忽视上都与龙山黑陶相似。但二里头玉器则遵循东方的玉器传统，雕刻有丰富的表面装饰。这种礼器艺术中的二元性在商代早中期被彻底排除：商代早中期的青铜艺术以综合此前的青铜及玉器艺术传统的面貌而出现。尽管几乎所有的商代铜器在器形上均源于陶器，但先前被玉

图 24-24 二里头出土青铜爵



器垄断的兽面开始被移植到铜器之上（图24-25）。在这一点上，商代铜器在美学观念上与延续龙山黑陶传统的二里头铜器有着本质的不同。无意恪守任何单一的传统，商代青铜艺术意在利用现存的、来自不同渠道的艺术语言来创造一种新的模式。这些作品因而标志着控制了以后数百年中国艺术发展之青铜艺术的独立化。

图24-25 装饰兽面纹的商代铜器

商代中晚期最流行的装饰题材是传统上称为饕餮的兽面（图24-26）。其图像学特征长期以来是学术界感兴趣的话题。饕餮纹最令人费解的是它的构图：屡屡由两个相对的侧面夔龙组成一个正视的兽面。

❶ 邹衡：《夏商周考古学论集》，页171、229，北京，文物出版社，1980年。

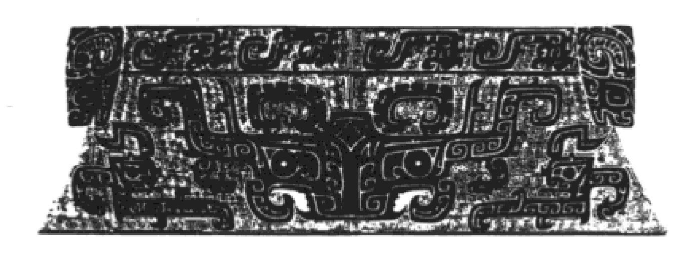



图 24-26 商代中晚期青铜器上的兽面纹

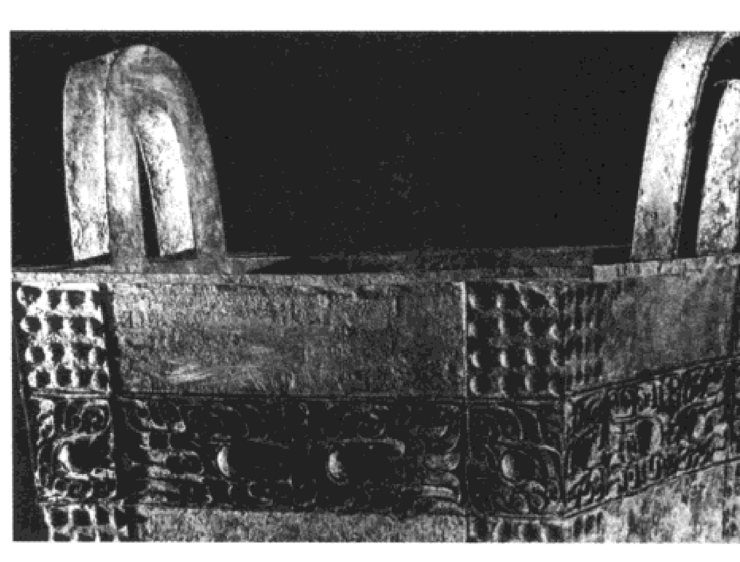


图 24-27 商代方鼎上的兽面纹

在我看来，这个奇异的图像可以从其来源中得到解释。如前所述，在良渚的琮和二里头的玉器上，兽面通常是以器物的棱角为中心，因此如果从一侧来观看，它以一个完整的侧面出现，如果对着棱角看，则是一个完整的正面（见图24-16、24-23）。这一程式暗含了古代艺术中形象制作的一个深刻原则，那就是：一个单一的形象应该以两种方式来观看，一个人造形象必须展现两种维度。商代的艺术家继承了这一传统并继而发扬光大：他们不仅将兽面应用到青铜方鼎的棱角部位，而且用其填充平面装饰带（图24-27）。当一个三维兽面成为二维，它仍然融合了正面和侧面的特征。我们不应该忽视这一变化的重要意义：它代表了形象制作概念中的一个质变和跳跃。良渚和二里头的兽面只有从不同的角度来观看才能展示出其正面和侧面，因此其表现手法仍是由日常的视觉经验决定的。但是商代青铜器上的两维饕餮纹同时展示正面和侧面，因而是一种完全人为的形象。威廉·沃森（William Watson）曾经写道："人们无法同时把饕餮看成一个兽面和两只面对面的龙。对以这两种可能性解读这个形象的了解往往会令观者感到不安。"[1] 不过获取这种视觉上的不稳定性以及与自然主义的根本脱离，可能正是早期中国礼器艺术的一个目标。

因此，在商代青铜艺术中，我们发现以往玉礼器艺术四个基本元素的三个——"珍贵"原料的观念、与"用器"在类型学上的相似和象征性装饰的应用。最后一个元素——铭文——在青铜器上甚

[1] W. Watson, *Style in the Arts of China*, Penguin Books, 1974, p.29.

至被赋予了更重要的意义。商代中期铭文仍是象形图徽，与刻划在大汶口和良渚玉器上的符号相似。作为标志，它们表明了一件礼器的从属。从商代晚期开始，祖先的名号和头衔被加入进来（图24-28），但铭文的性质并没有根本的变化，所重点强调的是"受祭者"而非"献祭者"。这一重心因通常省略制作者的名字而清晰显现出来。但这个模式到商代末期时发生了重要变化：焦点逐渐从神过渡到供养者。虽然西周青铜器仍然被奉献给祖先的神灵，但这一奉献经常是供奉者现实生活中重要事件的结果。以册命和朝觐为主的这些事件为制作礼器提供了缘由，在铭文中被详细记载。礼器的意义和功能因此逐渐改变：它不再主要是与祖先神灵交通的工具，而更成为人间荣耀和成就的证明。同时，象征性装饰也逐渐失去了其生命力和统治地位；冗长的文字被煞费苦心地刻铸在装饰贫乏的青铜器之上（图24-29）。可以说，这种新式的铜器需要的是"阅读"，而非"观看"。

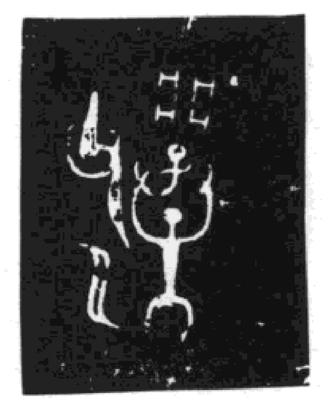


图24-28 商代晚期青铜器上的铭文



观察中国本土传统中的一种进化论模式（evolutionary pattern）饶有兴趣：公元1世纪的袁康在其《越绝书》中说："石兵"是三皇时代的特征，而"玉兵"由黄帝发明，他也创造了国家机器。使用"铜兵"与第一个王朝夏相联系，随后是三代盛世以后的"铁兵"时代。[2] 在这一谱系中，玉器与石器分开，正如铜器与铁器相互区别，后二者为金属，但代表了物质文化的两个发展阶段。这个"四



[2] 袁康：《越绝书》卷11，四部丛刊0645，页50。

图24-29 陕西扶风出土西周晚期墙盘

个时代”的理论，虽不完全科学，但却显示出了同我刚刚总结出的礼器艺术进化模式惊人的对应关系。

本文的讨论说明，在古代中国青铜器出现之前，雕琢玉器被大量制作，所有的物质属性均被从社会学的角度来理解。如本文所解释，这个现象揭示了一种炮制特权及权力的视觉符号的愿望，这个愿望只出现于人类历史的特定阶段。礼器艺术的一整套特征随之逐渐形成：礼器艺术品总是需要以当时最先进的技术来制作；这些作品通常是以珍贵与稀少材料制成，并且需要耗费具有技术的工匠的大量劳力；它们往往集各种不同类型的符号（包括原料、形状、装饰和铭文等）于一身，以便表达其内涵。

尽管玉器艺术从未消失，甚至到今天玉雕仍然被制造且为艺术爱好者所欣赏，但这种艺术最光辉的时代是在遥远的过去。或如袁康所言，在中国历史和艺术上有一个“玉器时代”，所有后来的“礼器时代”都遵循它并从其中汲取它们的艺术标准及价值。

（王 睿 译）



25



从"庙"至"墓"

中国古代宗教美术发展中的一个关键问题

(1989年)

中国美术自三代至秦汉经历了种种变化,最重要的一变是以青铜、玉器为代表的礼器艺术逐渐为画像艺术所取代。欧美论者或把这一演变归因于艺术形式的内在逻辑发展,或以为画像之兴盛是外来影响的结果。笔者认为除却这些因素以外,造成宗教美术变化的基本原因还得在宗教本身的发展中去寻找。周秦之际中国宗教变革的核心是祖先崇拜内部的演化,而这一变化最直接的表现则是祖先崇拜中心逐渐由宗族祖庙迁至家族墓地。祖先崇拜中心的转移一方面联系到社会结构的变化,另一方面又决定了宗教艺术的功能、内容及形式。本文的讨论因此关系到古代美术史的几个基本特征。

(1)中外美术的发展基本上都经历了两个主要阶段,其分野是独立艺术家与独立艺术品的出现(独立艺术品在中国的表现主要是卷轴画,在西方则是"架上绘画"和独立雕塑)。独立艺术家与独立艺术品在中国出现的时期大致可定为魏晋南北朝。在此之前,艺术创作大体可说是宗教一个不可分割的部分,目的在于把抽象的宗教思想和程式转化为可见可触的具体形象。无论中外,不同宗教体系总与不同视觉艺术形象相连。民众的宗教经验往往并非得于经典,而是来自他们对宗教的直接参与,仪式和仪仗的形式便成为宗教宣传的主要媒介。

(2)任何宗教艺术总是综合性艺术,包含种种视觉因素如器物、装饰、雕塑、绘画及建筑。某一具体因素的宗教意义一方面体现为其固有的艺术特征(如铜器的造型装饰或壁画的主题风格),另一方面又体现为这一因素在整个艺术群体中的位置及与其他因素的关系

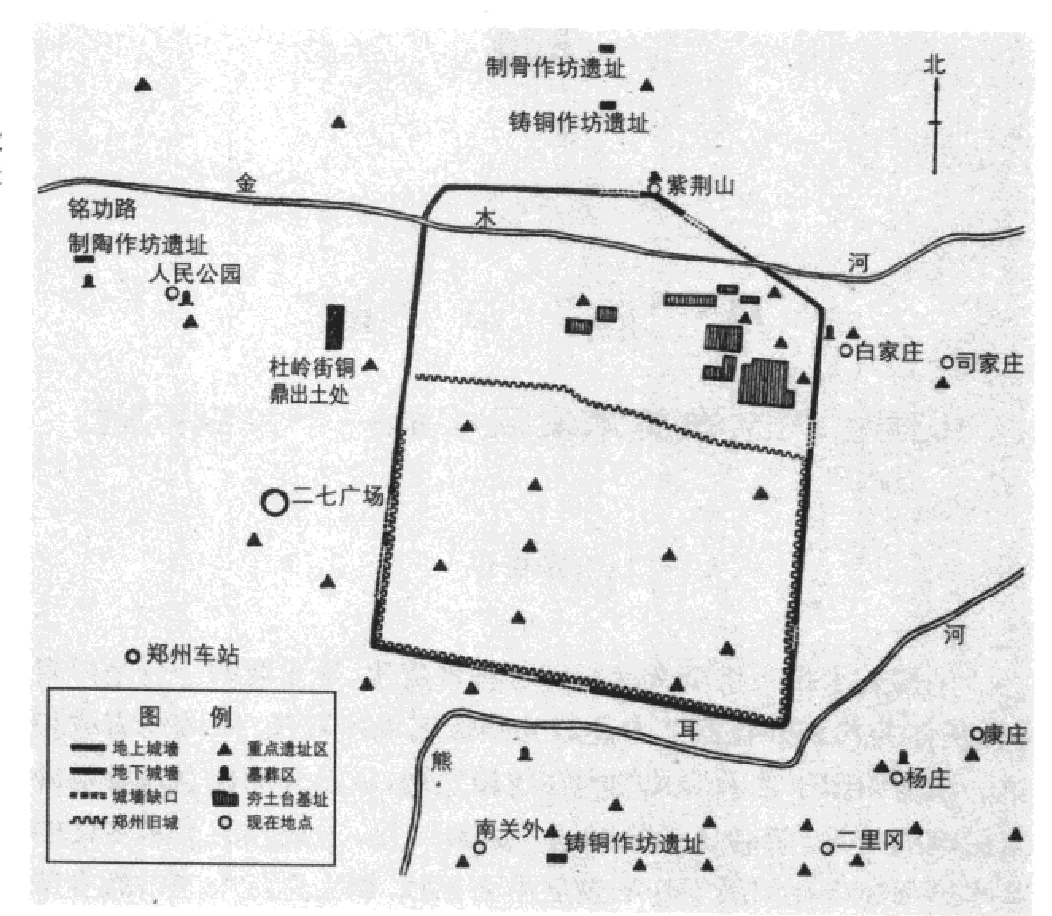


图 25-1 河南郑州商代前期城址重要遗迹分布示意图

(如铜器在宗庙中的设置或壁画浮雕在坟墓享堂中的陈列)。一个宗教参与者从来无法把整个艺术群体一览无余,宗教建筑的结构和仪仗的安置不但决定了朝拜者视觉经验的程序,也反映出宗教仪式的时空观念。

(3)古代宗教美术的演变一方面体现出必然性和逻辑性的发展,另一方面也常为偶然事件所左右。美术史研究者对后者的作用不可忽视。

古代中国人信奉诸神,但如吉德炜(David Keightley)所说,其主要宗教形式为体现生者血缘关系的祖先崇拜[1]。中国古代美术品用途甚广,但其主要形式均与祖先崇拜有关。商周彝器与汉代画像都是祖先崇拜的艺术,前者之大宗为宗庙祭器,而后者则多为坟葬享堂装饰。

早在三代,“庙”与“墓”已同为祖先的崇拜中心,但二者的宗教含义和建筑形式则大相径庭。“庙”总是集合性的宗教中心,而单独墓葬则属于死者个体或连同其家庭成员。“庙”筑于城内,实际上形成城市核心,而“墓”则多建在城外旷地(图 25-1)。[2] “庙”与

[1] David N. Keightley, "The Religious Commitment: Shang Theology and the Genesis of Chinese Political Culture," *History of Religions* 17.3–4(1978), p. 217.

[2] 这种分布见于郑州和盘龙城商城,建于城内高地上的大型建筑物可能是宫、庙遗址,而墓葬则散布城外。

"墓"最重要的区别在于二者崇拜对象的不同：前者的主要崇拜对象是"远祖"，而后者则奉献给"近亲"。

种种古代文献揭示三代时期的祖庙为宗族的宗教圣地，其设置甚至比城市本身的营建更为重要。如《礼记·曲礼下》所述："君子将营宫室，宗庙为先，厩库为次，居室为后。"[3] 这段话反映出古人对于建筑所具社会意义的级差概念。用现代语言来说，宗教建筑最为重要，次而武装防御，最后是生活起居。同样的意识结构也反映在对器物功用的认识中，如《曲礼下》又载："凡家造，祭器为先，牺赋为次，养器为后。"[4]

论者尝以三代社会和政治结构解释这个宗庙体系。以西周为例，社会结构的基础单位是"族"所分裂出的"宗"，而城邦即为"宗"之基地[5]。因此，作为城市核心之祖庙具有双重象征意义：庙中昭、穆反映了晚近时期"宗"内的世系传递，而所奉之远祖则象征了此宗在整个"族"内的地位。实际上，这种宗庙可以称为是一种"始庙"，宗教仪式的主要作用是"返古溯本"。这一基础思想在晚出的礼书中仍是不厌其烦地重复再三："……筑为宫室，设为宫祧，以别亲疏远近，教民反古复始，不忘其所由生也。""天下之礼，致反始也，致鬼神也。……致反始，以厚其本也，致鬼神，以尊上

[3] 《十三经注疏》，页1258，中华书局，1980年。《礼记》为晚出之书，其成书时间或至西汉，但由于本文中所讨论的问题牵扯到古代宗教和艺术发展的一般性问题，《礼记》和其他较晚文献被用作第二手资料以释考古遗存。

[4] 同上，页1258。

[5] K. C. Chang, *Art, Myth and Ritual*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1983, pp. 37—41.

图 25-2:a 河南偃师二里头1号宫殿遗址平面图

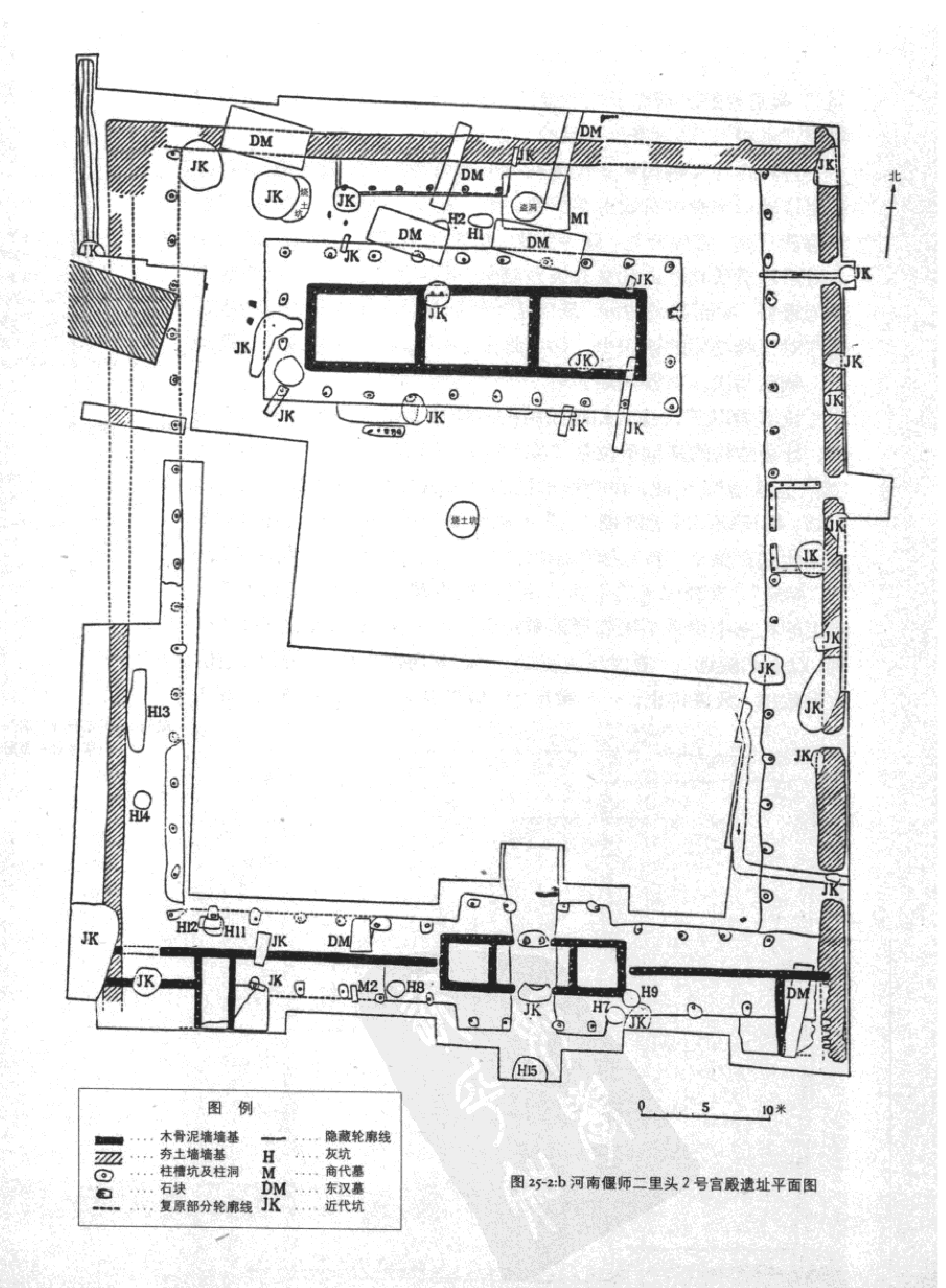


图 25-2:b 河南偃师二里头 2 号宫殿遗址平面图

也。"[●] 古代的宗庙颂歌尚保存在《诗·大雅》中，不少这些颂歌追溯本族之起源，如《玄鸟》之"天命玄鸟，降而生商"，《长发》之"有娀方将，帝立子生商"，以及《生民》之"厥初生民，时维姜嫄"。同样的思想意识也反映在宗庙设计和礼器艺术中。

三代宫庙可以二里头和凤雏发现的礼制建筑为代表。二里头所发掘的二建筑遗址结构相同，均为廊庑环绕的闭合式庭院建筑(图25-2：a、b)。一座殿堂孤立于院中靠北的夯土台基上，闸门则设于东北角。邹衡先生据此指出这个建筑形式与《尚书》、《仪礼》所记三代宗庙类同，是一个重要发现(图25-3)[●]。从美术史的角度分析，这一形式为中国宫庙建筑之滥觞。廊庑的主要作用是创造"闭合空间"。由于廊庑的设立，庭院相对独立于外界，而殿堂遂形成这一"闭合空间"之焦点。美国现代艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)称这种空间概念为"人为空间体系"(extrinsic space)，其作用是"控制客体间的相互关系及提供视觉以尺度和标准"[●]。说得通俗一点，二里头建筑的特性在于其廊庑与殿堂的相互关系。如取消廊庑，"人为空间"即为"自然空间"(intrinsic space)所取代，殿堂所造成的视觉印象将全然不同。

"闭合空间"对宫庙建筑的重要性在凤雏礼制建筑中体现得更明显(图25-4:a、b)。凤雏建筑的平面布局远较二里头建筑复杂，但二者基本建筑语汇则相同，均由廊庑、庭院、殿堂构成。这座周代宫庙所体现的设计上的进步有三：一是影壁的出现，其目的明显在于造成建筑体的完整闭合。二是二里头遗址的单一庭院结构在这里变成重叠式的，整个建筑体则包含了一系列"开放"和"闭合"空间的交递。三是"中轴线"这一重要建筑概念的确立。自此以后，中国宫庙建制一直沿循纵深方向发展而形成二度空间的扩张，最后的结果则是孔庙、太庙、紫禁城这种大型建筑群。在这些晚期建筑中，重门高墙划分出越来越复杂的"闭合空间"组合，但其中心总保留了宫庙建筑的雏形。

对本文说来，更重要的问题是这种建筑形式与宗教思想的关系。上文谈到人们的宗教经验与宗教建筑及仪仗的形式不可分割，这一点在宗庙崇拜中体现得极为明显(图25-4：a、b)。宫庙设计的主题一是"闭"，一是"深"。周先妣姜嫄之庙称为"閟宫"，后代注者

● 同551页●，页1595。类似记载亦见于同书，页1439、1441。

●《商周考古》，页27，文物出版社，1979年。

● R. Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986, p.83.

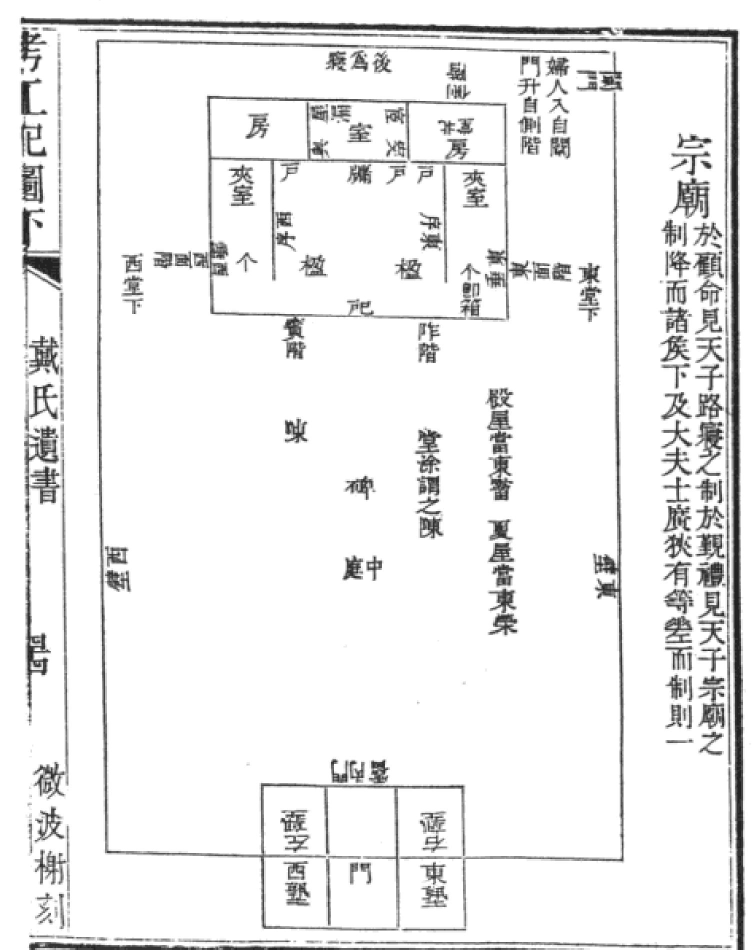


图 25-3 戴震《考工记图》中的宗庙（乾隆中刊《戴氏遗书》本）

图 25-4:a 陕西岐山凤雏甲组建筑复原图（杨鸿勋：《建筑考古学论文集》，页 97，文物出版社，1987 年）

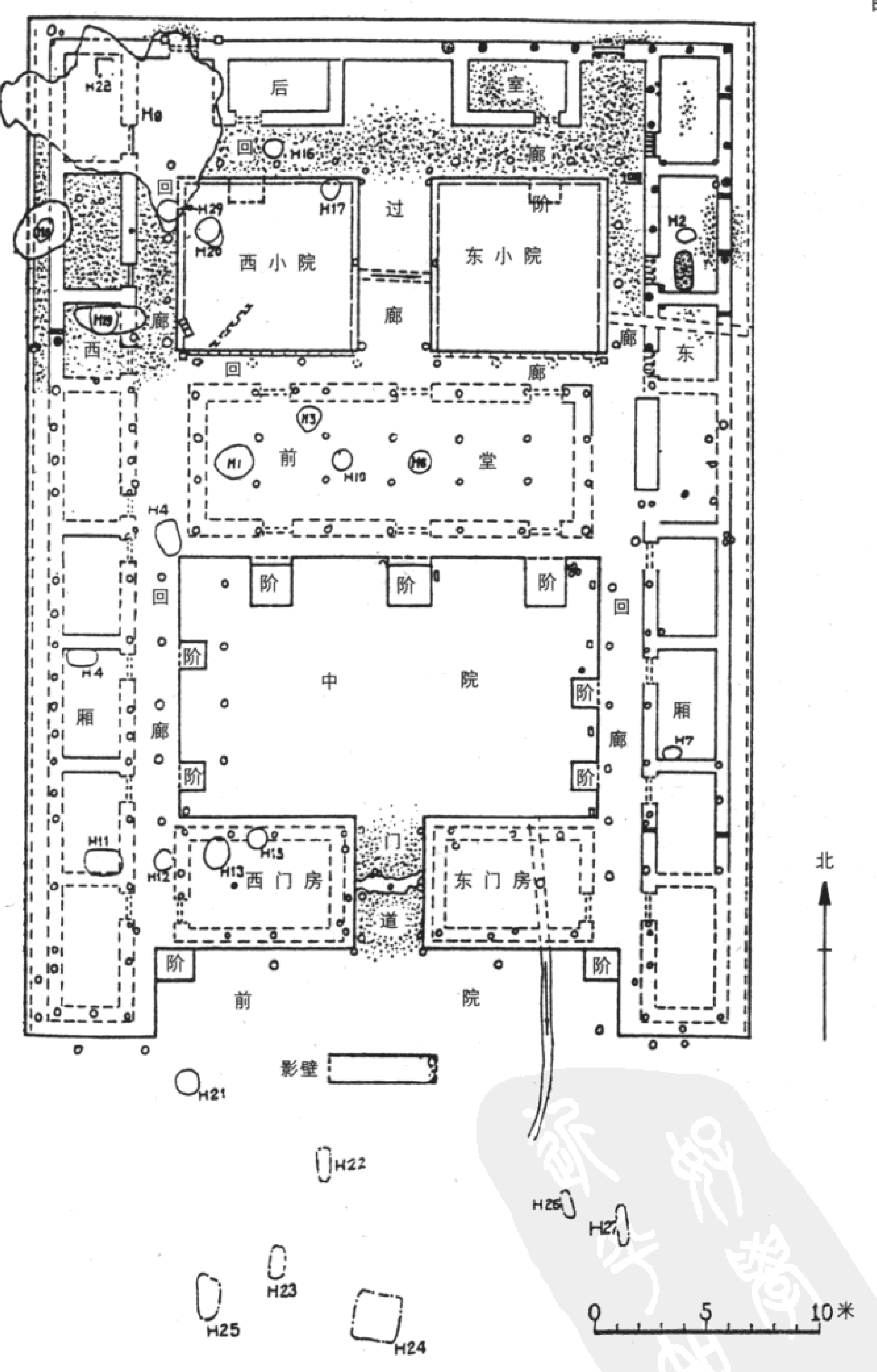


图 25-4:b 陕西岐山凤雏甲组建筑平面图（杨鸿勋:《建筑考古学论文集》，页97，文物出版社，1987年）

解释“阏”的意思是“闭也”、“静也”、“神也”，可以说是从不同角度说明了宫庙设计的宗教象征意义[1]。西周的城市遗址尚未发掘，但从文献记载来看，城市建筑本身即形成一“闭合空间”，高墙环涂，隔开城野。位于城内的宫庙进而由一道道墙壁围廊环绕(图

[1] 同551页[1]，页614。

图25-5 周代城市想象复原图（《永乐大典》卷9561）

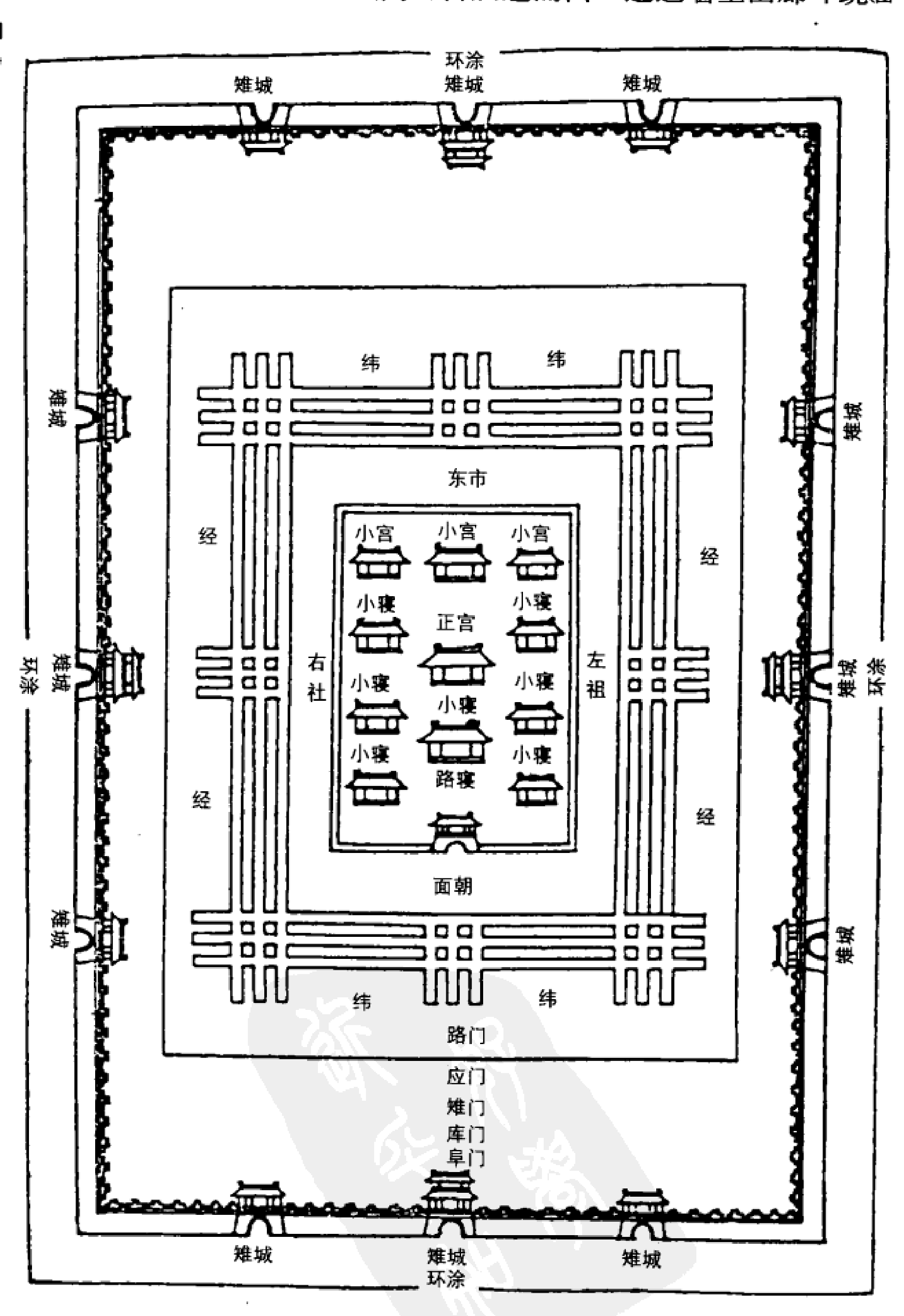
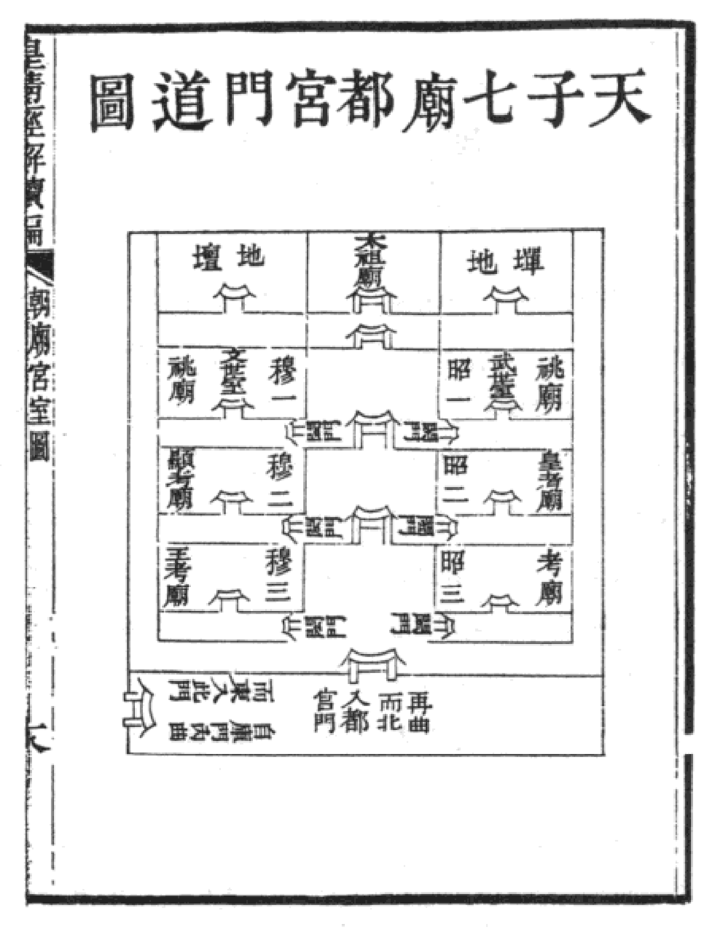


图 25-6　西周王室宗庙想象复原图（《郊庙宫室考》）



25-5)，而祖庙之中又是层垣重门，造成数个“闭合空间”，越深入就越接近位于宗庙尽端的太祖庙(图 25-6)。当朝拜者穿越层层门墙，视野逐渐缩小，与外界愈益隔膜。由视觉至心理上的反应自然而然地是“闭也”、“静也”、“神也”。

进而言之，这种宗庙朝拜本身即象征了“反古复始”的旅程。朝拜者所经验的空间观念的转换实际上代表了时间观念的推移。当朝拜者最后进入层层“闭合空间”的中心，在宗教意义上也就是归返至宗族的本原。但这一历程仅还是“返始”的前一部。只有当朝拜者经验了这个时空观念的转换，才得以进入超自然的宗教世界而与祖先神灵交通，而交通的工具则是陈设于庙中的祭器和祭品：“故玄酒在室，醴盏在户，粢醍在堂，澄酒在下。陈其牺牲，备其鼎俎，列其琴瑟，管磬钟鼓。修其祝嘏，以降上神，与其先祖。”[2]

[2] 同551页[3]，页1416。

世界历史上每一种宗庙礼仪都包含着时空经验的转移，中国祖庙独特之处在于对宗教“秘密”的深藏不露。宗庙建筑形式一方面以中轴线作为引导朝拜者接近这一“秘密”的线索，另一方面又以重叠墙垣阻挠过易的接近。即使当朝拜者最后到达宗庙中心，他所发现的仍是一个“秘密”而非答案：如何与祖先神灵交通而知其意

向？整个宗庙建筑和礼器系统从而体现了“庙祭”的核心思想：返古复始以寻找生者存在的依据。

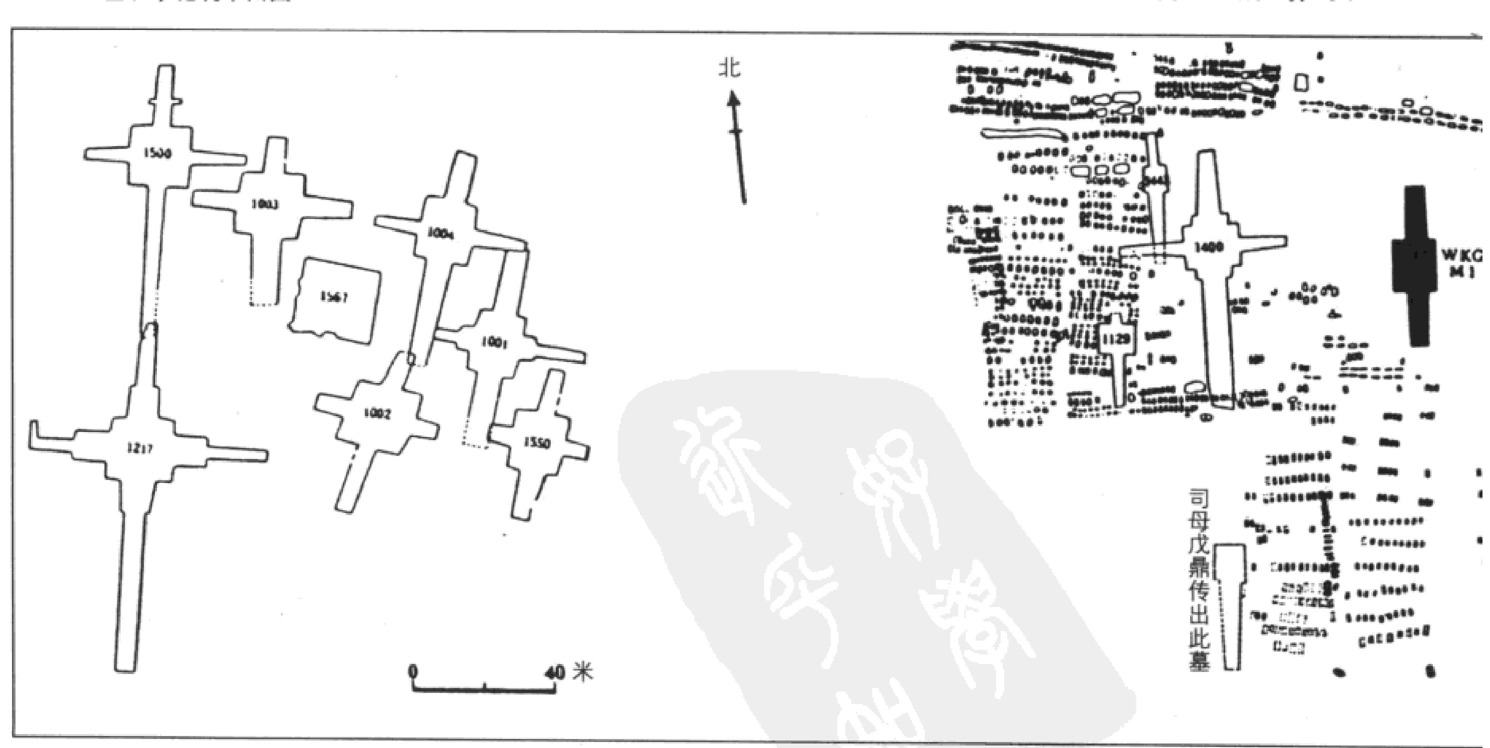
但作为三代祖先崇拜另一中心的坟墓，其建筑设计则全然不同。虽然文献记载“族墓”中以昭、穆为序，但考古发掘证明墓地内部的结构相当松散，并未形成宗庙那样严格规划的整体。以殷墟5号墓为例，其地上可见部分仅是一间5米见方的小小享堂，周围无墙垣廊庑等建筑遗存发现(图25-7)[1]。这座礼仪建筑似是立于旷野之中，作为墓葬的标志和祭祀的中心。考古发掘亦证明在西北冈商代大墓周围，殉葬坑密布，随年代推移而扩展其分布区域(图25-8)。殉葬区扩展本身即否定了构造任何“闭合空间”的可能性。与宗庙不同，城郊墓地是死者的兆域，而非提供生者传宗接代依据的源泉。

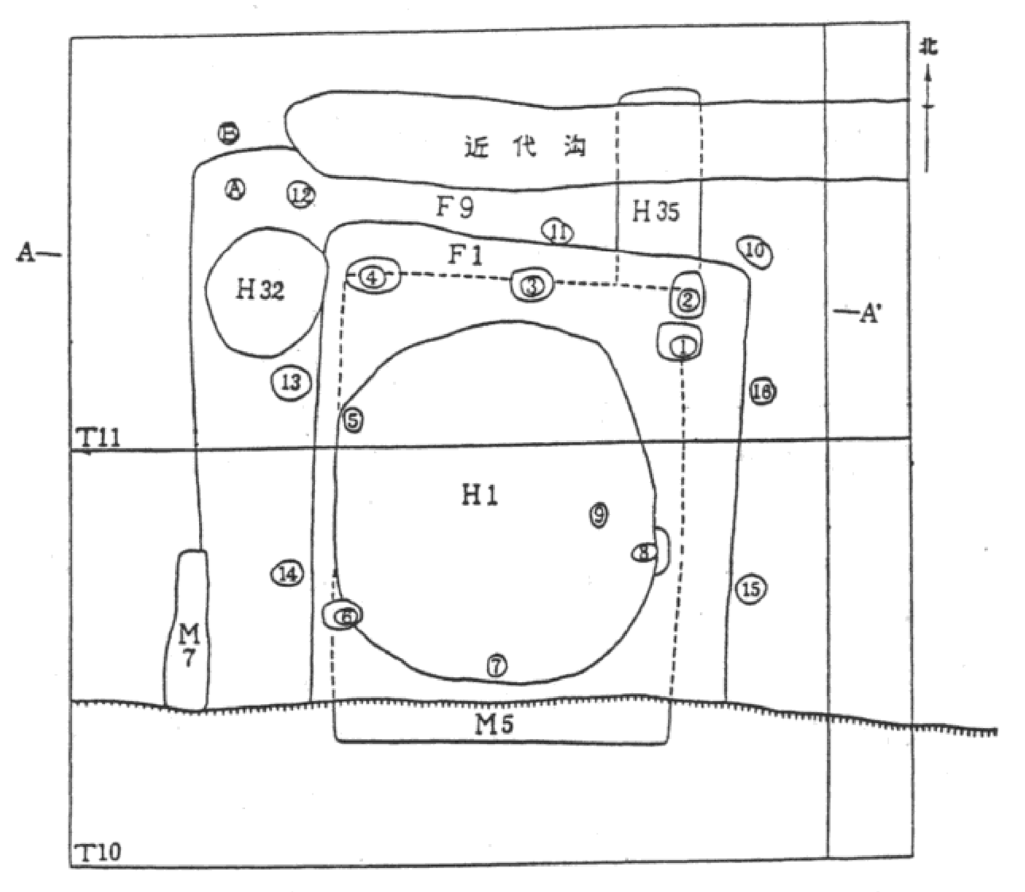
“庙”与“墓”的区别似又与古人对祭祀的分类相关。据《周礼》，庙祭为“吉礼”，献于建邦之天神人鬼，以佐王建保邦国。葬礼则为“凶礼”，以寄生者对死者之哀思。[2]祭祀的分类或进而与古代的灵魂观念有关，如《礼记·祭义》载孔子答宰我问：“众生必死，死必归土，此之谓鬼。骨肉毙于下阴为野土，其气发扬于上为昭明。焄蒿悽怆，此百物之精也，神之著也。……二端既立，报以

[1]《殷墟妇好墓》，页4～6，文物出版社，1980年。类似墓上建筑遗址也于安阳大司空村晚商墓地中发现，见马得志等：《1953年秋安阳大司空村发掘报告》，《考古学报》第9册，1953年，页25～40。

[2]同551页[3]，页757、759。

图25-8　河南安阳西北冈大墓和祭祀坑平面图





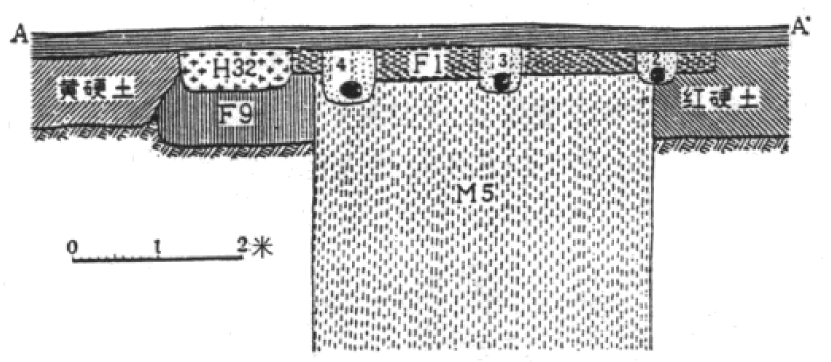


图 25-7: a 河南安阳小屯五号墓上建筑平、剖面图（杨鸿勋:《建筑考古学论文集》，页 139）

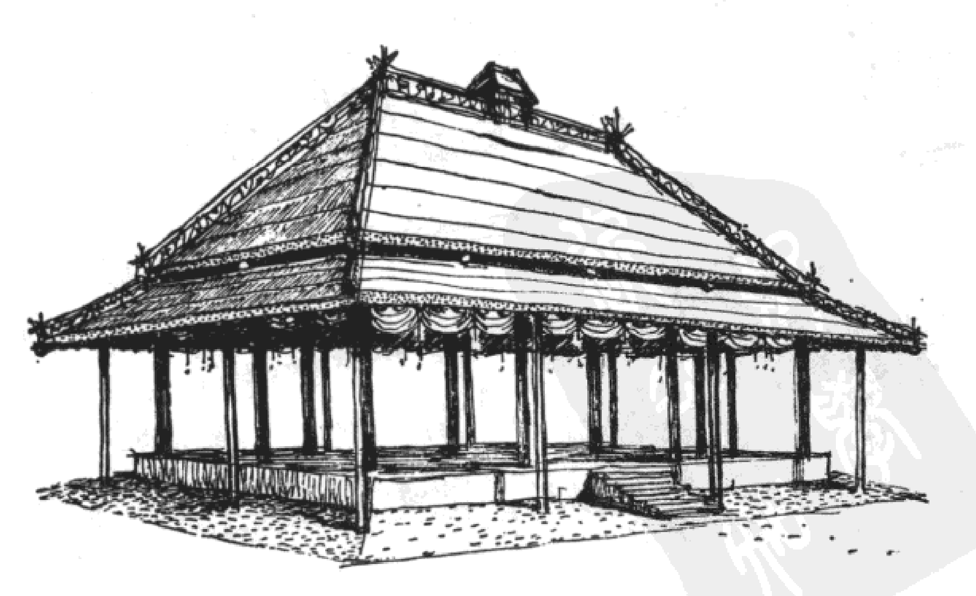


图 25-7: b 河南安阳小屯五号墓上建筑想象复原图（杨鸿勋:《建筑考古学论文集》，页 140）

二礼：建设朝(庙)事，燔燎羶芗，见以萧光，以报气也，此教众反始也。荐黍稷羞肝肺首心，见间以侠甒，加以郁鬯，以报魄也。教民相爱，上下用情，礼之至也。”[1]

殷墟5号墓享堂规模与商代宫庙不可同日而语。先秦典籍详载庙祭，但对墓祭的记录却寥寥无几[2]。学者自汉晋以来对“墓祭”产生及源流的看法已发生分歧，经清代顾炎武、徐乾学、阎若璩、孙诒让等辩论至今。[3] 上文的讨论或可说明庙祭为三代宗族社会的对应宗教形态，对单独祖先的墓祭仅为祖先崇拜中的辅助形式。

但这一情况在东周时期已开始发生变化。人们对“墓”的兴趣愈益增长，《礼记·檀弓上》载“古也墓而不坟”[4]，但孔子南游时已见到墓上封土有“若堂”，“若夏屋者”[5]。到了战国时期，墓地中高大华丽的享堂建筑就更屡见不鲜了。以辉县固围村及平山县中山王墓葬为例，每一陵园属于一代之王及其配偶。中山王陵中的享堂筑于高大土台之上，愈增其规模及可见性(图25-9)。墓上建筑迅速发展的原因必须在东周时期社会和宗教变革中去寻找。众所周知，这一时期内周王室衰微，以宗族为基础的分封体系逐渐被家族结构所取代。各强大诸侯的权力地位并非主要来自世袭，而是以其经济及武装实力而定。旧有的宗教和艺术形式无法反映和支持新的社会结构而逐渐为新出现的宗教和艺术形式所取代和补充。其后果则集

[1] 同551页❶，页1595～1596。

[2] 此处须注意“丧礼”与“墓祭”的不同。“丧礼”为埋葬、追悼死者之礼，“墓祭”则为墓地中对祖先的例供。

[3] 参见杨鸿勋：《关于秦代以前墓上建筑的问题》，《考古》1982年4期；杨宽：《先秦墓上建筑和陵寝制度》，《文物》1982年1期；《先秦墓上建筑问题的再探讨》，《考古》1983年7期。

[4] 同551页❶，页1275。

[5] 同551页❶，页1292。

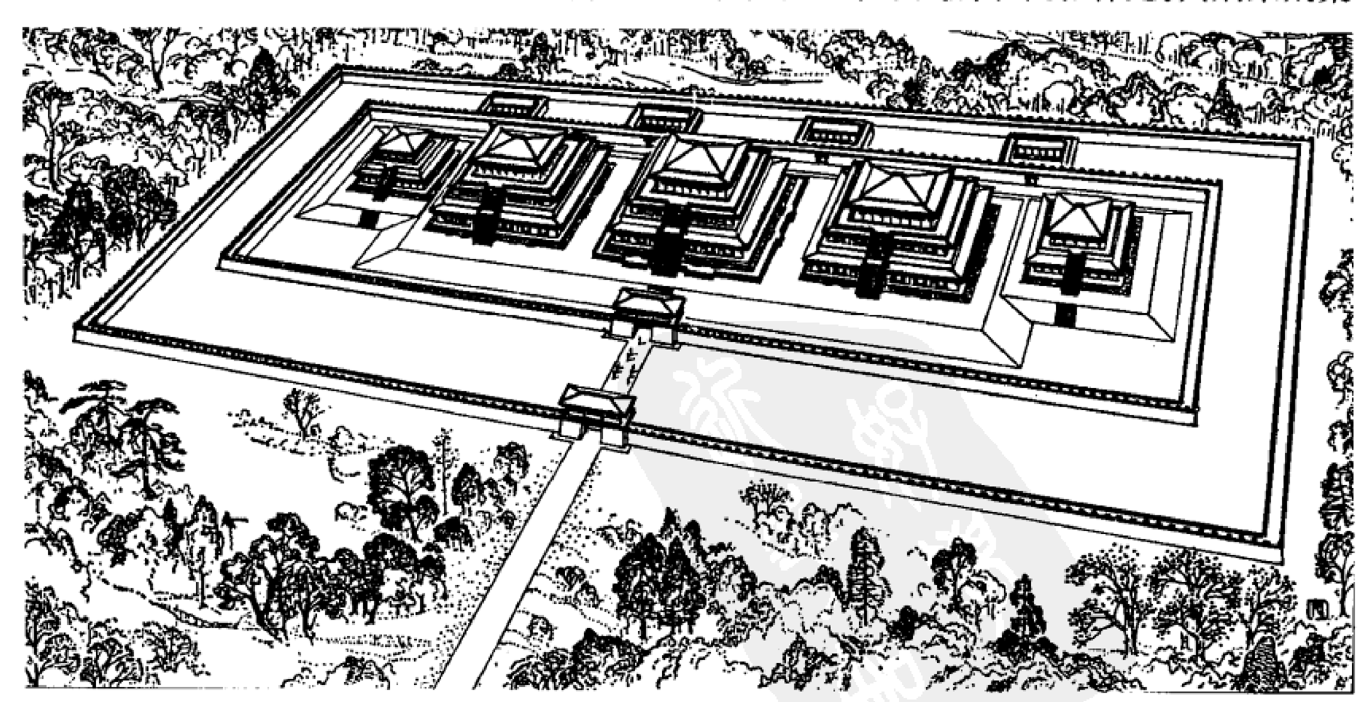


图25-9 战国中山王陵园全景想象复原图

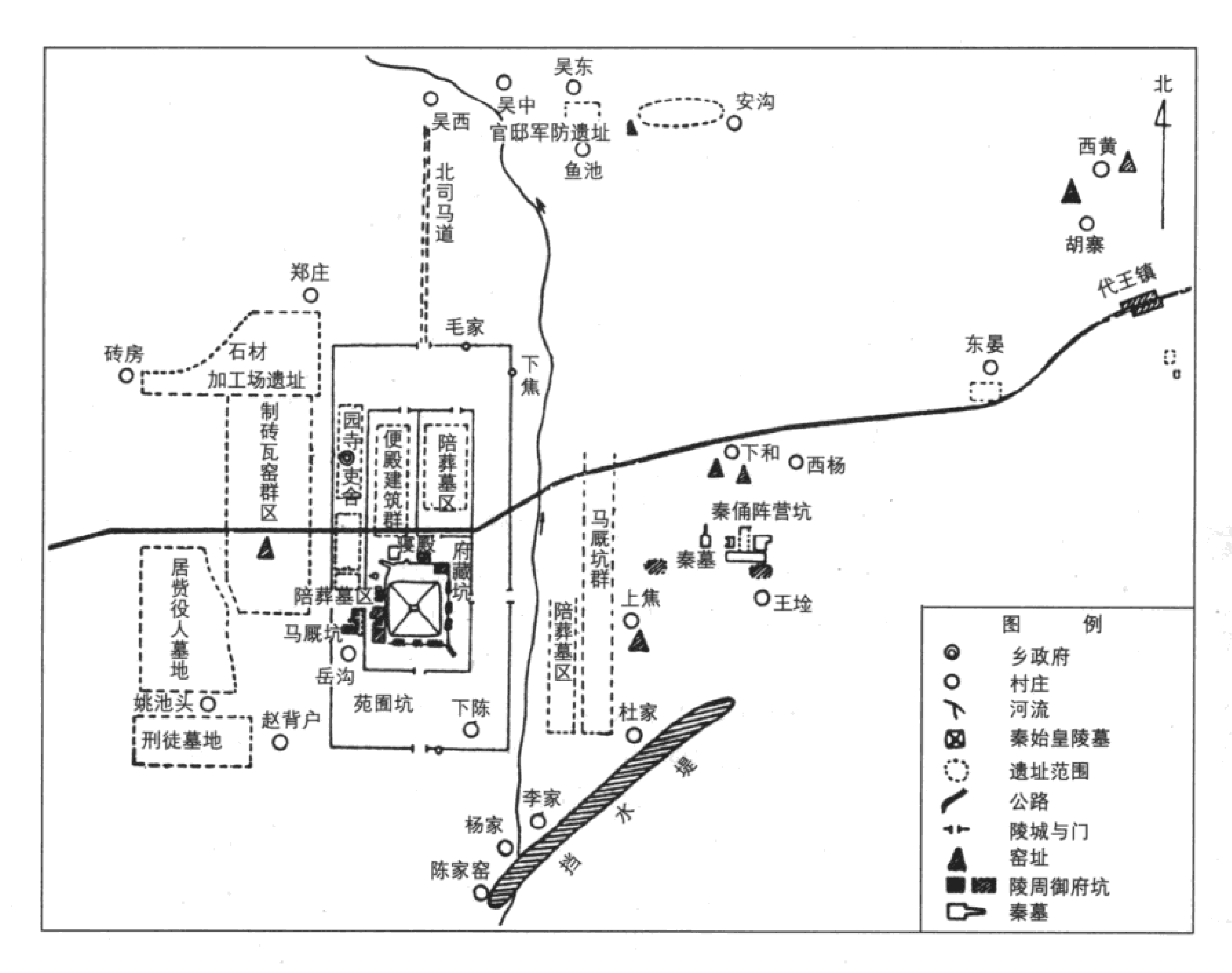


图25-10 秦始皇陵园平面布局示意图

中地表现为宗族祖庙地位的急剧下降和象征家庭个人权势的“墓”的重要性的日益增长。

东周墓葬规模由死者身份而定，《周礼·冢人》载：“凡有功居前，以爵等为丘封之度与其树数。”[6] 这个系统不一定是儒家的虚构，实际上反映了东周社会的现实情况，《商君书》中便有类似的规定。[7] 值得注意的是此时死者的身份和“爵等”并非由其在宗族内的地位而定，而是根据他生前的任职和贡献。从这里我们可以了解东周时期“庙”与“墓”截然不同的社会意义：“庙”代表了宗族的世袭，而“墓”象征着个人在新的官僚系统中的位置成就。当个人的权势、财富及野心不断膨胀，兆域中建筑的规模也迅速增长。《吕氏春秋》以下的记载或可证明东周末期的情况：“世之为丘垄也，其高大若山，其树之若林，其设阙庭为宫室、造宾阼也若都邑。以此观世示富则可矣，以此为死则不可也。”[8] 这一发展最后则导致了秦始皇骊山陵的出现。(图25-10)

[6] 同551页[3]，页786。

[7] 朱师辙：《商君书解诂定本》，卷5，页74，北京，古籍出版社，1956年。

[8] 许维遹：《吕氏春秋集释》，卷10，页8下，北京，中国书店，1985年。

秦之祖庙原设于雍，但始皇对此及在咸阳的宗庙并未给以多少重视。与此形成对照的是他自登基始便立即开始营建骊山陵。始皇陵的核心部分为一巨大丘冢。这一建筑形式的基本原理和象征意义因此可说是与宗庙建筑全然相反，设计的主题不在于二度的纵深扩张，而在于向三度空间发展。“闭合空间”为“自然空间”取代，坟丘矗立于地平线上，数里以外便可望见。值得注意的是与古埃及、中东相比，这类金字塔式纪念碑建筑物在中国出现得相当晚。但如本文所说明，其晚出的原因在于只是在这一特定历史时期，纪念碑式建筑才成为适当的宗教艺术形式。如“始皇”这一称号所示，嬴政把自己看成是“始”。他给自己确定了一个开天辟地的历史地位，甚至连他的先祖也无法比拟。这一与三代社会、宗教思想截然两立的新观念在他的坟墓设计中得到具体表现。

如果说骊山陵中金字塔式坟丘是秦始皇个人绝对权力的象征，地下的墓室则被有意识地建筑成一个宇宙模型。《史记·秦始皇本纪》载：“始皇初即位，穿治骊山。及并天下，天下徒送诣七十余万人。穿三泉，下铜而致椁，宫观百官奇器珍怪徙藏满之。……以水银为百川江河大海，机相灌输。上具天文，下具地理。以人鱼膏为烛，度不灭者久之。”[1] 对美术史研究者来说，这段记载的重要性远远超过单纯历史实录，它揭示出了一种与三代礼器艺术全然不同的美学理想。商周礼器艺术的目的不在于描绘客观事物，而在于构成人神之间的交通渠道。骊山陵墓室的结构和装饰则模拟自然，通过对日月星辰、江河湖海的复制而构造一个人造宇宙。这种新的艺术思想和设计进而决定了汉代墓葬画像艺术的方向。

始皇陵的整体设计是综合东周诸侯陵园规划的结果。考古资料基本上证明了战国陵墓建筑有东西两系。以中山王陵为代表的东部系统直接起享堂于墓穴之上。这种做法虽然在春秋和战国初年的凤翔秦公陵园中也有发现，但当秦迁都咸阳后即已废弃不用，改为起享堂于墓侧。[2] 东西系统的另一不同处是陵界的构成。中山等东部大墓都有内外宫墙，而无论是凤翔还是故芷阳秦陵均掘湟濠为陵园界沟。骊山陵一方面保持了起享堂于墓侧的做法，另一方面又起内外高墙，从而反映出东西传统的结合。

[1] 《史记》，中华书局，1959年，页265。

[2] 韩伟：《凤翔秦公陵园钻探与试掘简报》，《文物》，1983年7期，页32；骊山学会：《秦东陵探查初议》，《考古与文物》，1987年4期，页89。

始皇陵与东周陵园另一不同处在于整个陵区的象征性结构。大体说来，整个骊山陵包括内、中、外三区。内墙之中为墓葬和祭祀区，二墙之间为礼仪官吏之所居。值得注意的是位于内区正中心的一组高大建筑。东汉学者蔡邕说："秦始皇出寝，起之于墓侧。"[●] 杨宽先生据此断定这个建筑群为原属宗庙的"寝"[●]。需要说明的是陵内设寝并非是秦始皇的首创。1986年在骊山西麓发现的陵区很可能是秦迁都咸阳后的东陵，距1号陵园墓穴40米处即有建筑遗存。《后汉书·祭祀志》记载"汉诸陵皆有园寝，承秦所为也"[●]。这里所说的"秦"不一定仅指秦代，很可能包括秦国。程学华、武伯纶先生据此推论《后汉书》的记载或较近事实[●]，是正确的。

● 蔡邕：《独断》，《汉魏丛书》14卷，页20。

● 杨宽：《中国古代陵寝制度史研究》，页188，上海古籍出版社，1985年。

● 骊山学会：《秦东陵探查初议》，《考古与文物》，1987年4期。

● 同上。

但骊山陵与东周诸侯陵园最大之不同处在于陵园外区的极度扩张。东部巨大的兵马俑群模拟始皇统率之精锐，俑坑与陵园之间发现的一组19座墓很可能为贵族官员的陪葬墓，陵西赵家背户村一带则散布着刑徒墓地。整个始皇陵因此形成一个整体：陵园本身代表了皇帝的禁城，而陵外广阔区域则象征了由官僚、军队、奴隶构成的帝国。

尤应注意，当嬴政为自己确立了"始皇"这一位置，自然就无法再附属于集合性的宗族祖庙。因此，他在生前就已为自己造了一座庙，原名"信宫"，后更名"极庙"。一条甬道进而把这座庙与骊山陵连接起来。[●] 始皇死后，秦二世召开了一次御前会议讨论祭祀规章，"群臣皆顿首言曰：古者天子七庙，诸侯五，大夫三，虽万世世不轶毁。今始皇为极庙，四海之内皆献贡职，增牺牲，礼咸备，毋以加。先王庙或在西雍，或在咸阳，天子仪当独奉酌祠始皇庙"[●]。这段记载在古代宗教和宗教美术史研究中的意义极为重要，说明了虽然战国秦王也曾陵旁立庙，但只是在始皇以后这种陵庙才法定为祖先崇拜中心。实际上，传统的宗族祖庙已被废除，秦汉的"庙"成为个人或家族的政治性宗教结构。

● 《史记》，卷6，页241。

● 同上，卷6，页266。

汉代皇室和元勋起于闾巷之中，从未有过设立宗庙的特权，他们崇拜祖先的方式很可能为墓祭而非庙祭。[●] "汉承秦制"，在陵墓设计中表现得尤其明显。西汉皇帝陵园全仿始皇陵，而且进一步"宫殿化"了，陵园内设有寝殿、便殿、掖庭、官寺。[●] 大型雕塑在

● 同551页●，页1589。

● 《汉书》，中华书局，1962年，卷73，页3115～3116。

始皇陵中还只埋藏地下，但至武帝时期已开始移到地上。皇亲国戚功臣的坟墓围绕皇陵，仿佛死后仍行君臣之礼。沿循秦制，自惠帝以降，每个皇帝的庙修在其陵墓旁边。考古勘察已基本上证实了这一布局。如景帝庙在阳陵南400米处，元帝庙位于渭陵南300米处。● “庙”与“陵”以甬道相接，每月车骑仪仗队将过世皇帝的朝服从陵内寝殿护送到陵外的庙接受祭祀，这条甬道因而称为“衣冠道”。●

● 王丕忠等，《汉景帝阳陵调查简报》，《考古与文物》1980年1期；李宏涛、王丕忠：《汉元帝渭陵调查记》，《考古与文物》1980年1期。

● 同上页●，卷43，页2130。

杨宽先生《中国陵寝制度史研究》一书有对汉代陵墓规划的详细考证，此处不再赘述。笔者希望强调的是汉代陵墓设计所反映的社会变化。上文说秦以后传统宗族祖庙已经死亡，西汉的陵庙设置证明“宗庙”进而分解为“家庙”。每座“家庙”以男性家长为中心，以其配偶附祭。商周的“庙”与“墓”严格分立，但由于“宗”的概念日益薄弱，这种分立的基础也就逐渐消失了。个人和家族的墓地就如同一块强大的磁石，把崩解中的“庙”一部分一部分地吸引过来。文献载古代宗庙中两个最重要的部分是“庙”和“寝”，庙（廟）得名于“朝”，是举行典礼的地方，“寝”则象征死者生前休息闲晏之处。秦汉时期，“寝”首先被移至陵园内，“庙”也随之附着于墓地。虽然二者仍分设于陵园内外，一条“衣冠道”已把“庙”和“寝”又连在一起了。

但是直至东汉初，陵外之庙仍是举行重大祭祀的法定地点。祖先崇拜礼仪的进一步演化则是把这些祭祀活动移到茔域之内。这个变化发生在公元1世纪中叶。造成变化的原因可能有多种，如家族系统的确立及孝道思想的普及等等，但其直接原因是汉明帝的一项重大礼仪改革。

公元58年，明帝设“上陵礼”，把元旦时百官朝拜这一重大政治典礼移到光武帝的原陵上去举行，随即又把最重要的庙祭“酬祭礼”也移到陵墓。● 由于这些改革，“庙”在东汉时期的作用下降到最低点，而“墓”终于成为祖先崇拜的绝对中心。东汉皇室为这一改革提供的解释是明帝的“至孝”。例如《后汉书·光烈皇后传》记载明帝于永平十七年正月“夜梦先帝、太后如平生欢。既寤，悲不能寐，即案历，明旦日吉，遂率百官及故客上陵。其

● 《后汉书》，中华书局，1965年，卷2，页99。

日，降甘露于陵树，帝令百官采取以荐。会毕，帝从席前伏御床，视太后镜奁中物，感动悲涕，令易脂泽装具。左右皆泣，莫能仰视焉”●。这种解释随之为汉儒接受，如蔡邕于172年随车驾上原陵，“到陵，见其仪，忾然谓同坐者曰：‘闻古不墓祭。朝廷有上陵之礼，始（为）[谓]可损。今见（威）[其]仪，察其本意，乃知孝明皇帝至孝恻隐，不可易旧。’”● 现代学者则另有别论，如杨宽先生认为皇室“上陵礼”的设立是豪强大族“上墓”礼俗进一步推广的结果。● 但如果详细考察一下明帝改制的政治、历史背景，可以发现这一改革在很大程度上是权术性的，目的在于解决东汉王朝继统中的一个尖锐矛盾。

● 同上，卷10，页407。

● 同上，《礼仪志上》引《谢承书》，页3103。

● 杨宽，《中国陵寝制度史研究》，页181。

明帝之父刘秀崛起于战乱之中，他之得以开立东汉一朝与他为刘姓皇亲无法分开，而他也正是不遗余力地利用了这个条件。史称其举兵始于“刘氏复起”这一谶言。● 而他在称帝后则马上修建了一个刘姓祖庙，称为“高庙”，其中供奉11个西汉皇帝的牌位。● 但刘秀比谁都清楚，他并非是西汉皇室的合法继承人。刘秀之父为官不过一县令，而他在刘姓宗室统系中实际上与前汉成帝同辈，而比末两代皇帝哀、平的辈份都高。因此，一旦一统之业告成，洛阳的高庙便如骨鲠在喉，暴露出他“继统”说中不可解释的矛盾。

● 同上，卷1，页2。

● 同●，卷1，页27～28，又页3194～3195。

光武的对策先是另立一个“亲庙”，供奉他自己的直系祖先。但这一举动马上遭到张纯、朱浮等人的激烈反对，上书奏议：“礼为人子事大宗，降其私亲。礼之设施，不授之与自得之异意，当除今亲庙四。”● 光武将此事交公卿博士讨论，结果是一项折中。“亲庙”是废除了，刘秀直系祖先的奉祀在陵园内举行。同时，对西汉皇帝的祭祀也分在两处。成、哀、平三帝的牌位移至长安，洛阳高庙中所奉的最后一个皇帝是元帝。● 这个变化似乎错综复杂，但原因实际上很简单，把西汉皇室统系和刘秀本宗世系列成下表加以对照，一个明显的事实是汉元帝为刘秀父执辈，把与他平辈和辈份较低的成、哀、平移出高庙，王朝继统中的矛盾就被暂时掩盖了。

● 同上，卷1，页32。

● 同上。

【表一】

西汉皇室统系：高祖—惠—文—景—武—昭—×—宣—元—成—哀—平

刘秀宗室世系：（景）＼发—买—外—回—钦—秀

另一方面，光武帝又发动了更为主动的改革，高庙虽存，祭祀的重心却被有意识地移到陵墓。西汉一朝皇帝从未亲自上陵，因为"庙"在西汉仍是举行重大祭祀的法定场所。《后汉书·光武纪》记载刘秀主持了57次祭祀活动，但只有6次在高庙中举行，其他51次全在陵寝，又令诸功臣王常、冯异、吴汉等皆行上冢礼。因此，虽然光武帝另立宗庙的企图没有实现，但他却成功地把人们的注意力从庙祭转移到墓祭，从而为下一代皇帝必将面临的窘境准备了一条出路。

光武一死，马上产生的一个问题是光武的灵位在何处供奉以及对光武的祭祀在何处举行？如在洛阳高庙，则将如何解释对成、哀、平三帝的无故取消？明帝的对策是为光武另起庙。史籍对此庙的所在语焉不详，但蔡邕《表志》透露："孝明立世祖庙……自执事之吏下至学士莫能知其所以两庙之意。"● 由此可见光武庙并不在高庙内，明帝对立两庙的动机也是讳莫如深。但光武庙虽立，明帝却不敢过于明显地把祭祀大典从旧庙移至新庙中去举行，更可行的方法是继光武所开先例，在"孝"的名义下把朝廷大典、宗庙祭祀移至原陵。更进一步，明帝遗诏不为自己起庙，而把牌位置于光武庙中，东汉一朝皇帝皆沿循此例。● 因此，东汉时期的庙制与西汉又有不同。每个皇帝的陵外之庙不再存在了，代以两个"宗庙"，一属西汉前八代皇帝，一属东汉皇帝。但宗庙虽具，实属架空，真正的祖先崇拜中心则是原陵。此风一开，朝野效仿。清代学者赵翼说："盖又因上陵之制，士大夫仿之皆立祠堂于墓所，庶人之家不能立祠，则祭于墓，相习成俗也。"●

这种祠堂即相当于"寝"，但由于陵园外的"庙"已经取消，有时"寝"也就具备了"庙"的功用，"寝"、"庙"也常常混称。如《古今注》载东汉殇帝、质帝幼丧而"因寝为庙"●。《水经注》记尹俭、张伯雅、鲁峻墓，称其冢前建筑为"石庙"●。因此，东汉时期茔域中地面上的享堂称为"祠"或"庙"，地下的墓室为"宅"或"兆"，二者构成一个"墓""庙"合一的整体（图25-11）。这种建筑配置又与当时流行的对死者魂灵的理解相通。明代邱琼在议论汉代墓葬制度时说："人子于其亲当一于礼而不苟其生也。……迨其死也，其体魄之归于地者为宅兆以藏之，其魂气之在乎天者为庙祏以栖

● 同564页●，《志》9，页3196。

● 同564页●，卷2，页123～324。

● 赵翼：《陔余丛考》，《读书劄记丛刊》台北，1960年，卷1，页3、32。

● 同564页●，卷6，页3149；杨宽，《中国古代陵寝制度史研究》，页240。

● 《水经注》，页112、391、276，商务印书馆，1936年。

之。”[6] 东汉芗他君祠堂铭文把这种“筑庙祏以栖魂”的思想表达得非常清楚：“……兄弟暴露在冢，不辟晨夏，负土成墓，列种松柏，起立石祠堂，冀二亲魂灵有所依止。”[7] 因此，与商周宗庙为“降神”之所在不同，东汉的祠庙成为死者魂灵的居处。这种新的思想直接导致了宗教艺术形式的变化，“降神”的礼器变成“供器”，为祖先崇拜中的次要因素，给灵魂布置居所则成为艺术创作的主要任务。笔者曾撰文讨论东汉祠堂画像配置，结论是每一祠堂内画像主题或有不同，但基本组织结构都反映了东汉时期的宇宙模式：神灵祥瑞、日月星辰代表的天界在上，人间世界居下，由西王母、东王公

[6] 引自朱孔阳：《历代陵寝备考》，上海，申报社，1937年，卷13，页5上。

[7] 罗福颐：《芗他君石祠堂题字解释》，《故宫博物院院刊》，1960年2期，页179。

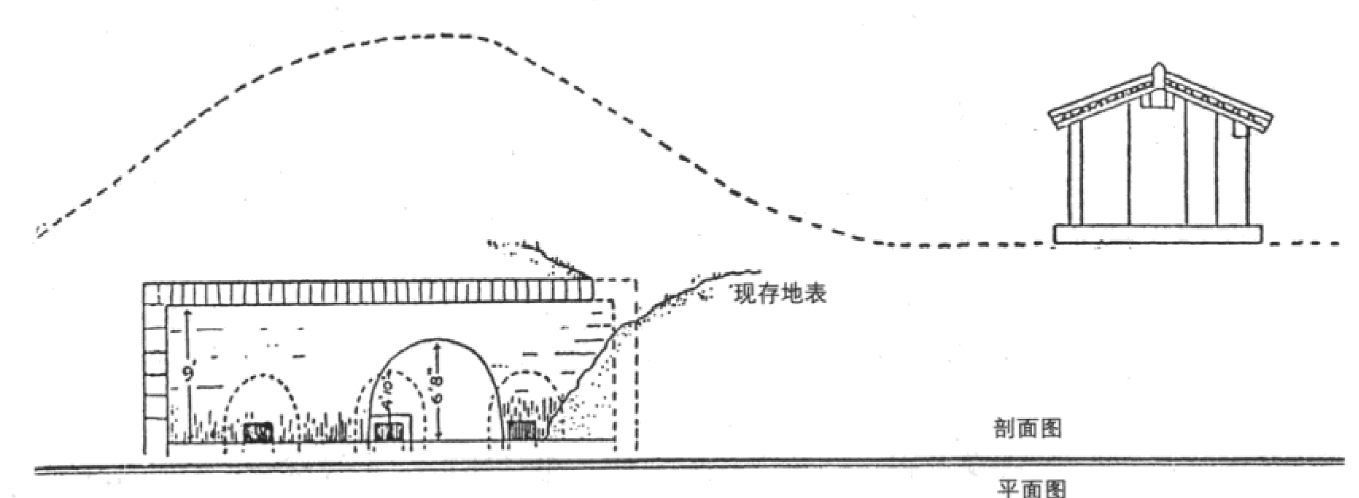


图25-11 山东金乡东汉墓、祠测量复原图［费慰梅(Wilma Fairbank)］

为主体的仙界在左右山墙。画像的象征性结构明显与“筑庙祏以栖魂”的思想有关。[1]

墓庙之合一与新的灵魂说造成了墓葬画像艺术在东汉时期的极度繁荣。墓地由凄凉沉寂的死者世界一变而为熙熙攘攘社会活动的中心。供祭既每日不间，大小公私集会也常在墓地举行。皇室陵园成为礼仪中心，普通人家的丧礼也是乐舞宴饮。画像不仅雕绘于墓室之中，也出现在享堂石阙上供人观赏，越来越多具有强烈社会伦理意义的贤君忠臣、孝子节妇故事成为艺术表现的主题。东汉一朝遂成为中国历史上墓葬画像艺术的黄金时代。

正如其产生， 这个黄金时代昙花一现，突然告终。而造成这一突变的原因又是祖先崇拜中的礼制改革。东汉覆亡后两年，魏文帝曹丕下诏废除“上陵礼”。他对自己陵墓的规定是：“无为封树，无立寝殿、造园邑、通神道。……若违今诏，妄有所变改造施，吾为戮尸地下，戮而重戮，死而重死！”[2] 可谓声色俱厉。改革之所及，他甚至下令拆除其父曹操陵园中的建筑。《晋书》载：“魏武葬高陵，有司依汉立陵上寝殿。至文帝黄初三年，乃诏曰：‘先帝躬履节俭，遗诏省约，子以述父为孝，臣以系事为忠。古不墓祭，皆设于庙。高陵上殿皆毁坏，车马还厩，衣服藏府，以从先帝俭德之志。’”[3]

文帝的改革并非局限于皇室内部，实际上波及全国。一个极为值得注意的现象是考古发掘者曾多次在魏晋墓葬中发现东汉画像石。这些雕刻精美的画像石被当成石料，或铺于地面，或以灰浆覆盖其画像。[4] 尤可重视的是这些石刻大多取自东汉的墓上祠堂或碑刻，如嘉祥宋山和五老洼墓葬出土画像石，南阳出土的许阿瞿墓志，以及四川犀浦发现的东汉残碑等等。这一现象尚未得到合理的解释，本文所述之魏文改制不但可以给魏晋时期的“毁祠”现象提供一直接原因，而且也说明了画像祠堂的时代下限。

史称东晋宣帝遗诏“子弟群官皆不得谒陵”，但元帝后诸公又有上陵之举。成帝时又行禁止，穆帝时又以恢复。[5] 如此反反复复，“庙”、“墓”逐渐又复归于两立，但这种“两立”再不具有三代时期的特殊社会、宗教意义了。

[1] Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford, Stanford University Press, 1989.

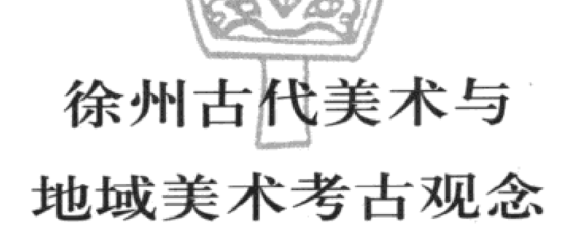
[2] 《三国志》，中华书局，1959年，卷2，页81～82。

[3] 《晋书》，中华书局，1974年，卷20，页634。

[4] 据我所知，至少有八座这样的墓葬已被发掘。见《山东嘉祥宋山发现汉画像石》，《文物》1979年9期；《山东嘉祥宋山1980年出土的汉画像石》，《文物》1982年5期；《嘉祥五老洼发现一批画像石》，《文物》1982年5期；《河南南阳东关晋墓》，《考古》1963年1期；王儒林：《河南南阳西关一座古墓中的汉画像石》，《考古》1964年8期；《南阳发现东汉许阿瞿墓志画像石》，《文物》1974年8期；谢雁翔：《四川郫县犀浦出土的东汉残碑》，《文物》1974年4期。

[5] 同[3]，卷20，页634。

26



徐州古代美术与地域美术考古观念

（1990年）

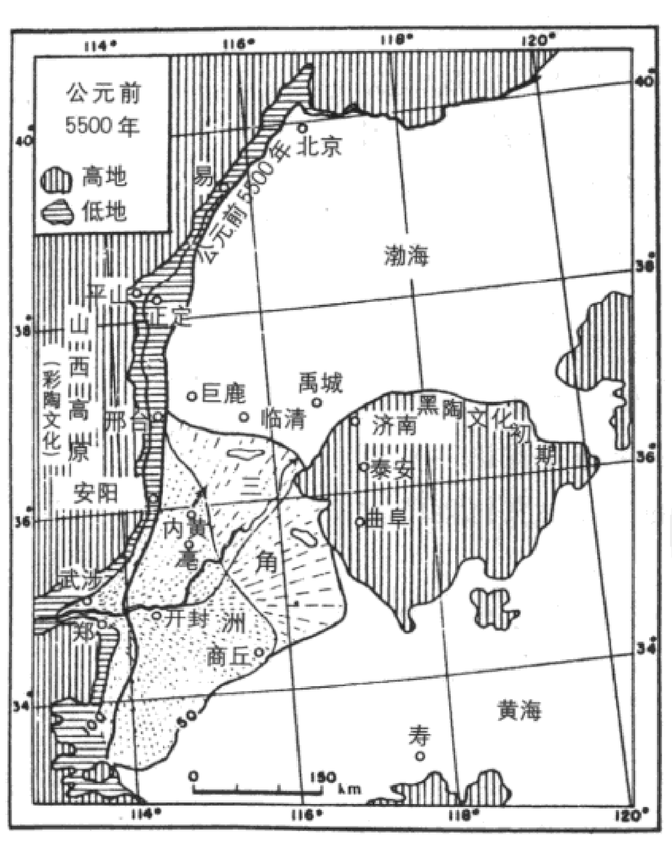
中国古代有两种分别以“时间”和“空间”为基础的历史编写体裁，《春秋》为代表的第一种以编年体安排史事；第二种以《战国策》为代表，主要侧重于不同的地理区域。“政治”则是两个传统共同的编写原则。跟随着这两个传统，诸多史书，包括有关艺术史的作品，或遵循朝代更替，或以行政区域界定讨论范围。尽管这两种框架为许多作家提供了观察与重建历史的一个便利手段，但现代史学家，特别是那些从事非政治史研究的史家，逐渐对这些传统模式提出了挑战。比方说，他们质疑，朝代的分期是否一定反映文学和艺术的发展？行政区划是否一定与文化和艺术风格之分布相吻合？这些学者还争论道，所有用于历史写作的框架——不仅包括王朝编年、政治区划，还有那些基于意识形态和宗教的种种框架——都难免是不同时代、不同地域之人群出于不同目的之下的文化建构。没有任何一种是纯粹“客观”、超历史的框架。因此对历史学家来讲，重新检验旧有的框架就成为必需。事实上这类检讨往往可以反过来促进一般性史学研究，其结果是在重构各种新的文学、绘画、音乐及戏剧史的同时，古代的一般性文化地图时常得以重新勾画。

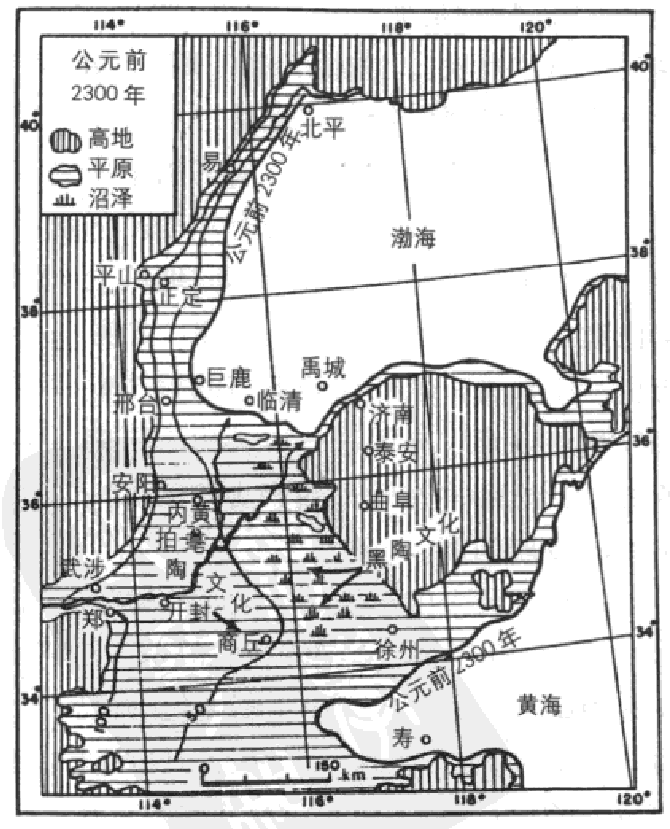
这篇有关中国东部徐州地区的文章便属于这种尝试。此研究与以往的“地理考古”不同的是它的基本分析方法：本文试图探索徐州在中国文化和艺术史中不断变化的位置和影响，而不是孤立地看待这一地区。我希望这一个案会引发读者思考地点和时间在艺术史研究中的相互关系，以及一个特定地点在更广地域内文化及艺术传

播中的作用。我将提出如下建议：1．史前时期，徐州在东西方交流中扮演了举足轻重的角色，对中国文明的形成贡献良多。2．三代时期，此地连接南北，是北方王朝的都市文化（metropolitan culture）向淮河及长江流域扩张的跳板。3．在汉代，这一地区是国家宗教的中心，一种特殊的图像由此传往其他地区。

一

徐州位于今天山东、江苏、安徽三省交界处，北部和东部为狮子山、骆驼山等丘陵所环绕，昔日黄河支流汜水从其西南部流过。然而在考察徐州史前史时，由于古代徐州截然不同的地形，若恪守这一现代地理观念将会导致严重错误。在大约发表于35年前的一项甚有开创性的研究中，丁骕试图复原黄河下游公元前5500年以来变迁的地形（图26-1）。他特别强调，从全新世开始，由黄河带来的大量泥沙在下游地区形成三角洲和沉积平原，在这一过程中，散布在东海间的大小岛屿开始与陆地相连，逐渐形成现在庞大的山东半





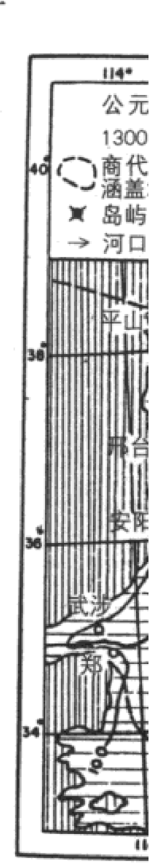
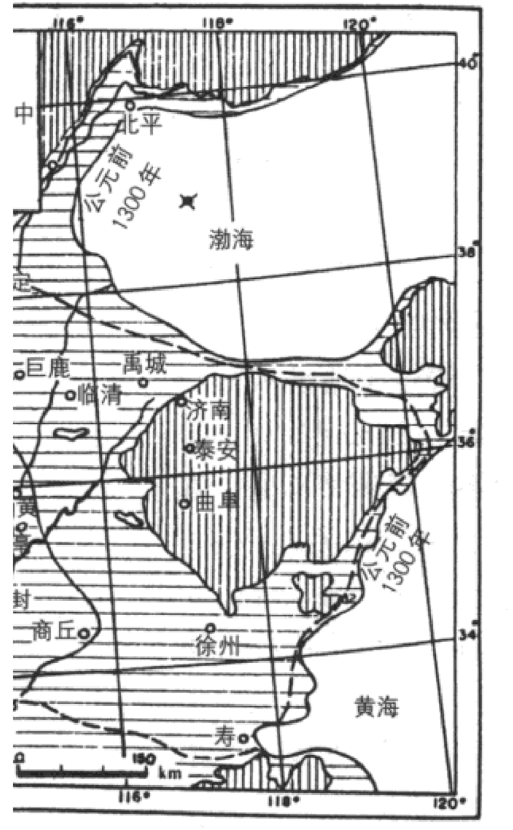


图26-1　中原平原的形成（据丁骕文页60～62）

岛。[1] 尽管由于材料所限，丁骕的结论不免有失偏差，但他提出的问题对我们理解各种海岸文化的分布、共有文化特征、中心迁移及内外交流方面仍至关重要。[2] 徐州史前阶段正位于海岸地区，因此也必须从这一背景中加以理解。

最早关于徐州的饶有趣味的一段记载保存在中国早期地理著作《禹贡》中："海、岱及淮惟徐州：淮、沂其乂；蒙、羽其艺；大野既豬；东原底平。"传统上认为这些地形的变化是由于夏代创立者大禹在中国各地治水而为；从现代科学角度来看，如此变化必定需要数千年时间。

在徐州成为"海、岱及淮"之前，这一带的丘陵事实上是岛屿——或为山东群岛的一部分，或是一些散布于大海中的小岛。但正如距今徐州不远的东海县境内所发现的约200件石质工具所显示的，人类在旧石器晚期已开始在这一地区活动。有意思的是，发掘者注意到其中一些石器与黄河中游山西省发现的石器"惊人相似"。[3] 考虑到当时的地形特点，两个地区间文化交往只能通过分离东部岛屿与大陆间的海峡来进行。这也是徐州居民传统上被认为是海洋民族的一支——"夷人"的原因。据传说，他们"以舟为家，以楫为马"，公元2世纪《越绝书》的作者则径直记载："夷，海也。"



然而到公元前三千纪，山东地区已不再是孤立的诸岛，而是成为与大陆相连的一个大半岛。原来的海峡由于黄河泥沙的淤积成为宽阔沼泽，进而沉积为湖泊，即今徐州北部微山湖的前身。这一新的地貌可以解释新石器时代遗址在这一地区的分布：大量的大汶口文化村落和墓葬遗址发现于湖的东部地区（图26-2）。当时直接穿越湖泊和沼泽一定依然十分困难，东西文化交往的一个主要通道是取道徐州，此地原来的诸岛已变成土壤肥沃的丘陵。（如《禹贡》所说："大野既豬；东原底平。"）文化堆积异常丰富、属于这一

[1] 丁骕：《华北地形史与商殷的历史》，《中央研究院民族学研究所集刊》1965年20期。

[2] 巫鸿：《从地形变化和地理分布观察山东地区古文化的发展》，苏秉琦主编：《考古学文化论集》，北京，文物出版社，1987年。收入本书。

[3] 《文物考古工作三十年》，页198，北京，文物出版社，1979年。

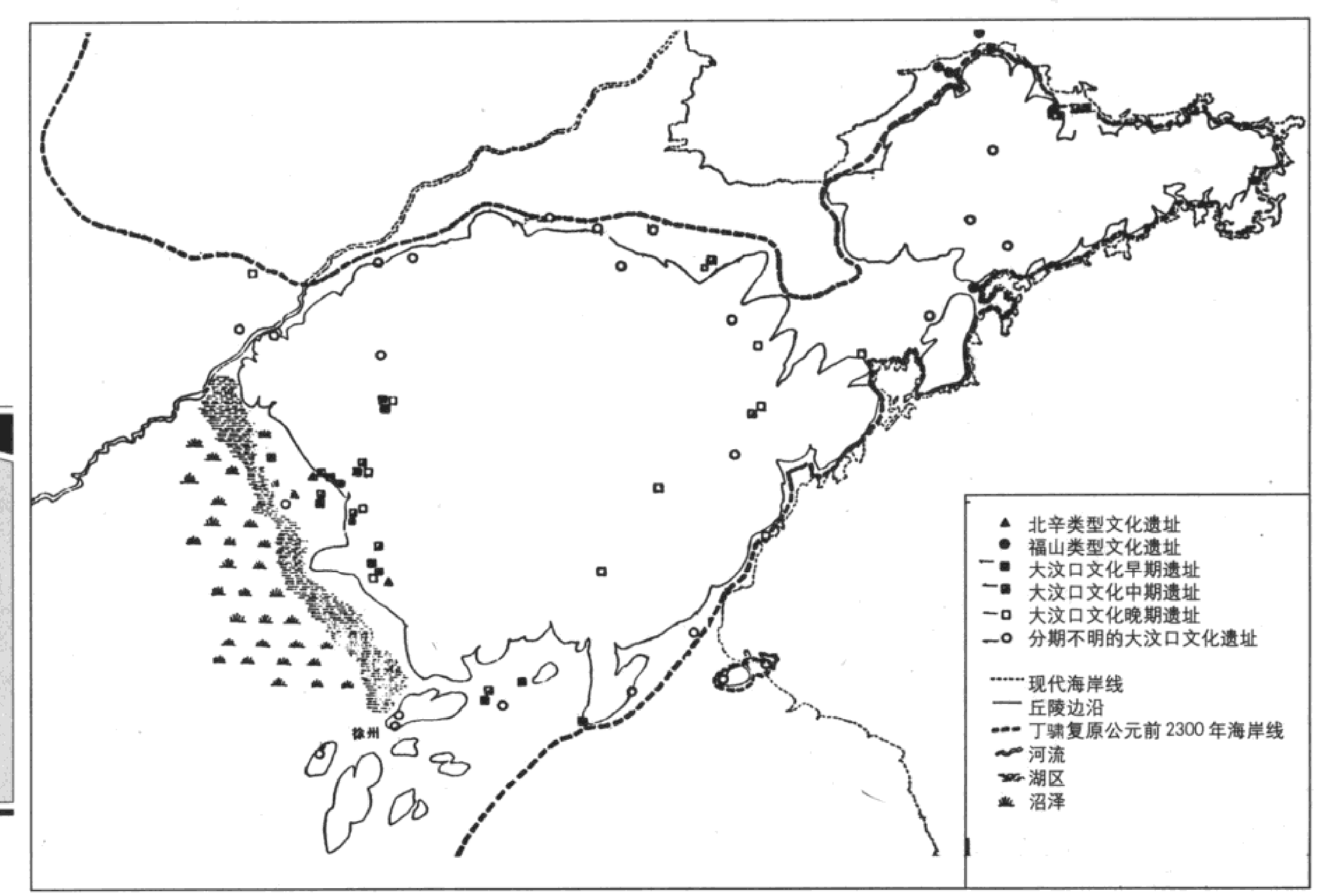


图26-2　大汶口文化遗址分布图

时期的一些重要考古遗址就发现于这一丘陵地带，大墩子和刘林遗址村落及墓葬即在其中。

1963年发掘的大墩子遗址，面积达50平方公里，[1] 出土了包括工具、陶器、雕塑和装饰品等在内的6000余件器物，揭示了一个生产技能进步、富有审美意识的农业社会。尽管这个遗址被划归为大汶口或青莲岗文化居址，但这一大体分类倾向于忽视其复杂的内涵。最值得注意的是，大墩子遗址中相当比例的彩陶并不是东部沿海文化的典型器物，而与中原地区的仰韶文化密切相关。一些器物的器形和纹饰甚至与出自河南庙底沟文化的相同（比较图26-3:a和26-4:a，图26-3:b和26-4:b）。一些学者已根据二者共有的"植物"图案推测大墩子的器物可能是从仰韶地区"引进"而来。[2] 另一件同一遗址出土的优雅的彩陶盆也必定源出于同样的文化交流：其器表图案——不惟是"植物"纹样还包括内含菱形图案的圆形——同样发现于庙底

[1] 南京博物院：《江苏邳县四户镇大墩子遗址探掘报告》，《考古学报》1964年2期，页9～56；中国社会科学院考古研究所：《新中国的考古发现和研究》，北京，文物出版社1984年，页87～88。

[2] 南京博物院：《江苏邳县四户镇大墩子遗址探掘报告》，页49。

沟文化的陶器上。

在大墩子，仰韶文化类彩陶与数量更多的东部海岸地方文化的素面陶共存。学者们长期争论这两种陶器的关系。有的研究者认为它们属于一个持续发展过程的两个连续阶段，[3] 而另外一些人则认为它们鲜明的差异必定标志着不同的文化起源。基于对它们装饰风格的分析，我同意第二种说法：这两类陶器反映了两种截然不同的审美意识，几乎没有可能是同一视觉文化传统的产物。概而言之，陶器艺术最基本的要素是器形。许多陶器没有装饰，但没有一件陶器不具备器形。所谓“器形”又可以从两个不同的角度来理解：或作为一个器物的三维形象（即其体积），或着眼于它的两维形象

[3] Chen Yongqing: "The Dadunzi Neolithic Site," *Orientations* 21. 10, 1990, pp.50–53.



图 26-3　江苏邳县大墩子遗址出土彩陶

图 26-4　河南陕县庙底沟遗址出土彩陶

（即其侧面）。事实上，当陶工制陶时他总是会侧重于其中的一方面：或是把一个器物设想成可从不同角度观赏的“圆雕”，或是把它设想成一个平面形象。

大墩子的两种陶器蕴涵了这两种不同观念。这里出土的仰韶文化类代表器形有平底盆、碗和罐，丰满圆润的器身在底部收缩而肩部外突。不管从任何角度观察，其轮廓线都平缓顺畅，没有任何多余的细节破坏其完整感。然而同一遗址中出土的素面陶，包括各式鼎和杯，均带有高足和器座（图26-5:a）。以图26-5:b的杯为例，其器身修长而棱角分明，足和底座尤其纤长，杯体本身相对而言显得微不足道，小且带有突出而外侈的口部。这些特点消除了体积感，突出的是侧面的复杂轮廓。

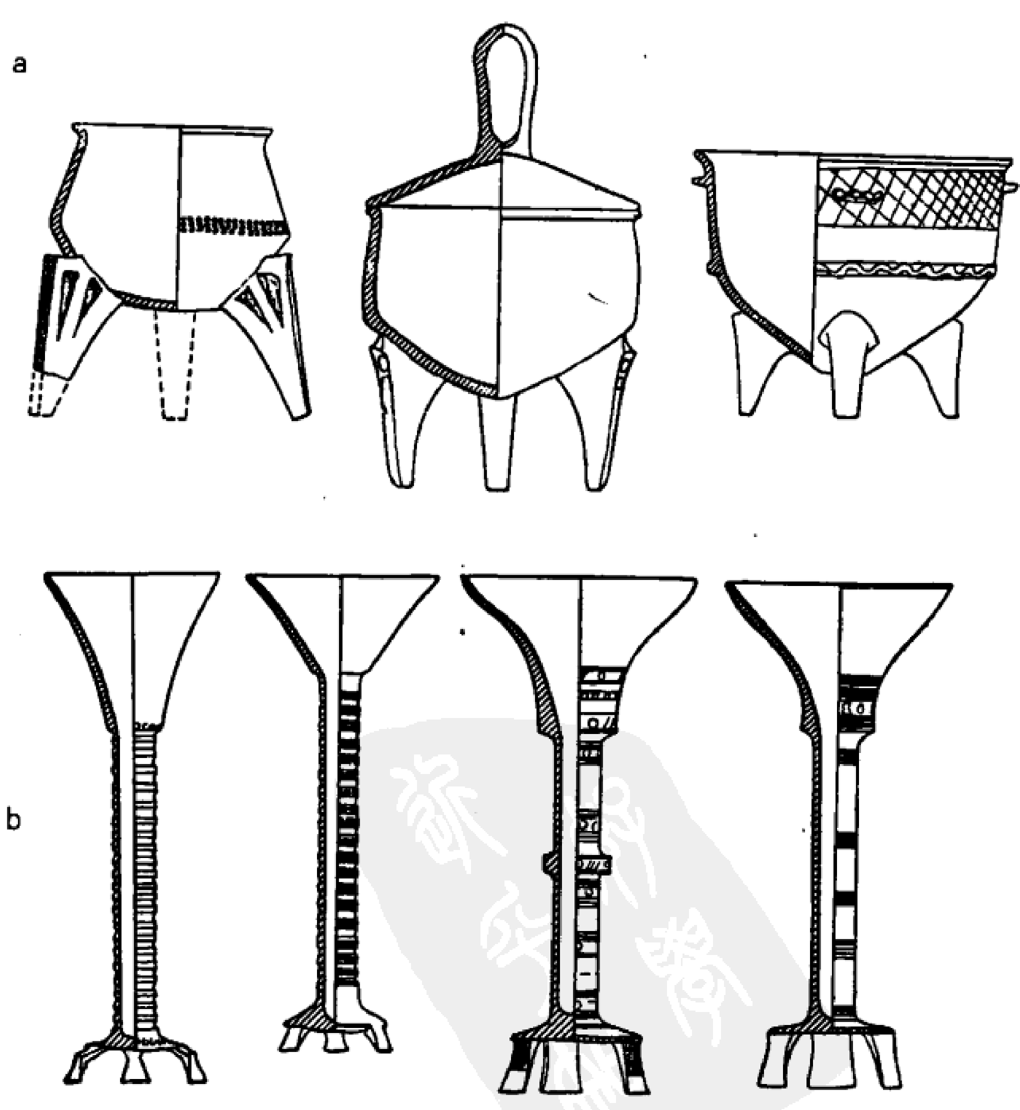
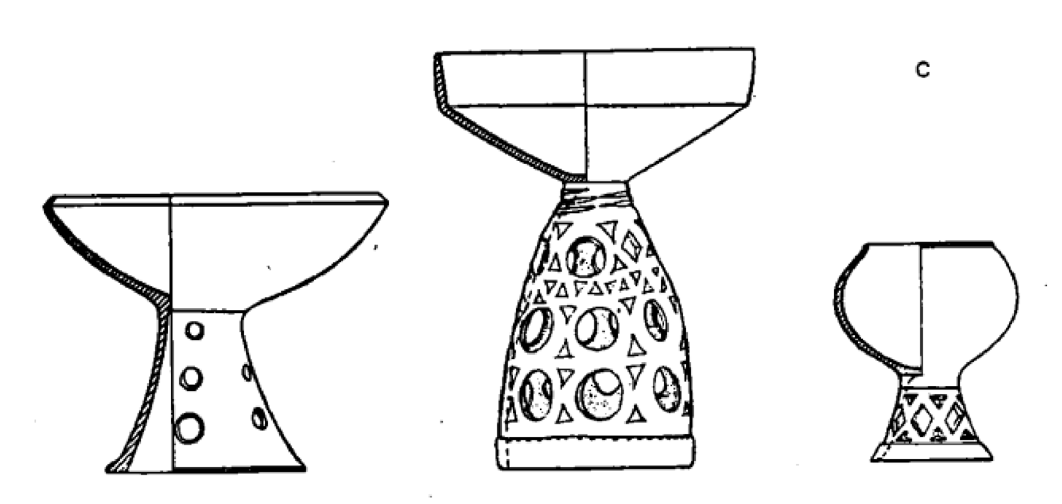


图26-5 江苏邳县大墩子遗址出土素面陶
a 鼎 b 杯 c 豆

这两类器物在装饰上的对比更为强烈。把这些差异归结于“彩陶”和“素面”的对立过于简单。更为重要的是，它们的装饰与对器形的不同理解有关。仰韶器类的表面装饰加强了器物的体积感；一个器物的浑圆感觉由于重复的曲线装饰而增强。这些流畅的装饰引导视线从一点到另一点迂回旋转，该器物的三维感因此得以突出。这种由装饰引起的视点变化完全不见于素面陶，它们或是根本没有装饰，或者是装饰戳印纹、线刻、沟槽和镂空。有时装饰被用来制造一种统一的表面质感；另外一些时候通过把器表划分为不同部位而强调其棱角感。镂空装饰最明确地说明了此种装饰艺术的特质（图26-5:c）：无意引导观者将陶器理解为一个圆形、实在的器物，这类装饰引导观者的视线“穿透”器表，从而有效地降低了器物的立体感，加强了其侧面视觉效果的复杂性。



这两种陶器共存的现象不惟在大墩子发现，还见于包括刘林在内的其他东部新石器遗址中。这一重复出现的现象说明徐州是当时东西方文化交流的一个关键枢纽。源于黄河中游的仰韶文化艺术及其思想和技术通过这一渠道传播至东部沿海地区，而东夷文化的发明也由此为华夏人群所知。

一旦一个外来样式得以输入，它就会被加以改变以适应当地口味，并随之融入地方文化中。在大墩子所发现的集两种陶器传统于一身的器物因此并非偶然：一件小黑陶钵的器盖施彩（图26-6），很多鼎的器表饰有仰韶文化的纹饰。同类器物也发现于山东中部典型大

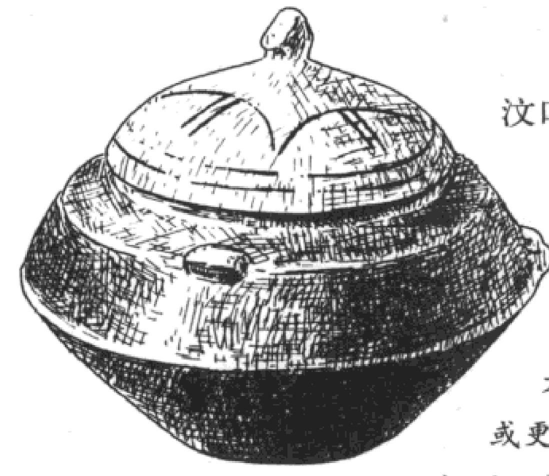


图 26-6 江苏邳县大墩子遗址出土带盖钵

汶口文化的典型遗址中；同时河南甚至以西地区发现有素面陶。这一“文化交流”可以在一个更为广阔的历史背景中加以解释，张光直先生在其重要的著作《古代中国考古学》中总结说：[1]

> 到公元前4000年左右，我们注意到一个强大的历史进程的肇端，这一进程将在下一个千纪或更长的时间里持续。这就是说，地方文化日益紧密相联，共享的考古因素将它们纳入一个大的网络系统中，其中的文化相似性远大于与外部文化的类同。这一次我们看到为什么把这些文化放在一起描述的原因：不仅因为它们位于今天的中国境内，还因为它们就是最早阶段的中国。

根据张光直先生的看法，发生在这一时期的所有文化交往都促进了中国文明的形成。从此而言，作为东西方艺术交汇通道的徐州对于一个共同的、为后代所延续的“中国”艺术传统之出现起到了不可替代的作用。

[1] K. C. Chang, *The Archaeology of Ancient China*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, Fourth Edition.

二

东西方文化交流的结果并不是一对一的简单混合。考古证据已经揭示，公元前三千纪以后出现了一个东部文化传统的强劲扩张，其结果是诸类龙山文化出现于传统上中原地区的仰韶文化区(图26-7)。公元前2000年到前1000年夏商周相继在那里建都。三代带来了新的文化传播模式：在强大的王朝都市中心于中原地区建立以后，黄河中游地区成为政治和文化的心脏地带。远征军和使节由此地被派往他方，目的是将后者纳入一个更大的政治文化体系。在这一背景下，徐州成为远征的对象和王朝向南方及东南地区扩张的跳板。

文献和考古学资料都证明，夏商时期的徐州是一个地方王国“彭”(大彭)之都。顾祖禹(1624—1690年)说：“禹贡徐州之域，古大彭氏国也。”[2] 早期文献中，汉《世本》和唐《括地志》认定彭国的统治者为彭祖。有关这一王朝的另外一些资料见于《国语》(传春秋时左丘明作)及其注释。其中记载尽管彭祖为商封侯，但由于

[2] 顾祖禹：《读史方舆纪要》，北京，中华书局，1955年。

其后代的恶行而最终为商王朝军队所亡。按照司马迁的说法，这一事件发生于商代晚期约公元前11世纪前后。

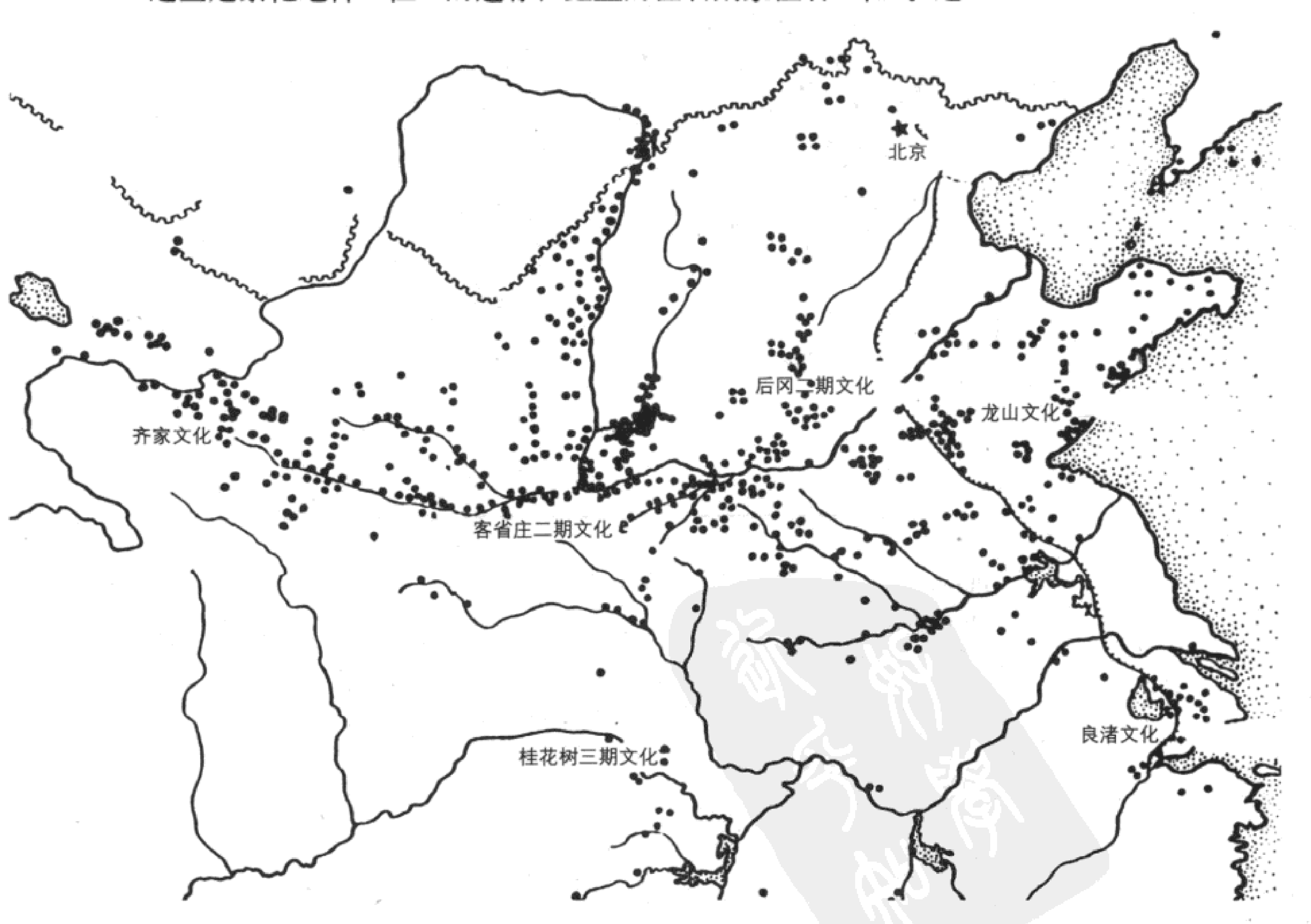
从商晚期都城河南安阳所发现的甲骨文否定了有关这些文献可靠性的疑问。在武丁（约公元前1324—前1266年在位）时期的甲骨文中，有一件是占卜征伐彭吉凶的卜辞。[3] 1959年至1965年丘湾遗址的发掘证实了商对徐州地区的强烈影响，其居住地带房址和灰坑中出土的甲骨、石质工具、陶器、青铜刀和凿子等都属于典型商风格。[4]

然而在丘湾最重要的发现是居址以南的祭祀遗址：一个75平方米的区域的中心矗立着4块巨石，周围埋葬有人骨20具和狗骨架12具，人骨的葬式都是俯身，双手被反绑在背后。发掘者认为这些是祭祀地神“社”的遗存，矗立的巨石则象征着“社”。这一

[3] 罗振玉：《殷墟书契前编》，1913年，5.34.1。

[4] 南京博物院：《1959年冬徐州地区考古调查》，《考古》1960年3期；南京博物院：《江苏丘湾古遗址的发掘》，《考古》1973年2期。王宇信、陈绍棣：《关于江苏铜山丘湾商代祭祀遗址》，《文物》1973年12期。

图26-7 龙山文化及其相关文化的遗址分布



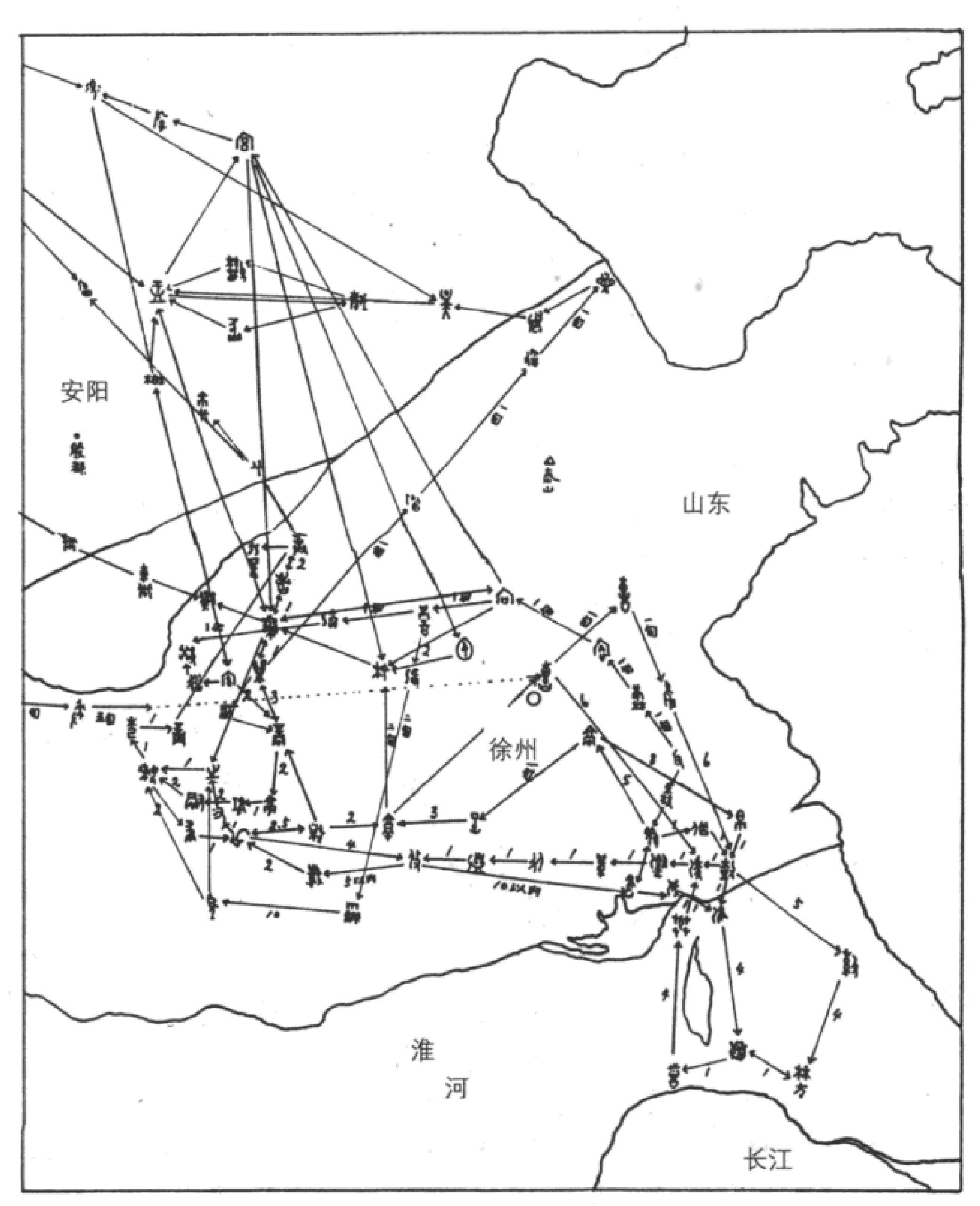


图 26-8 商朝军事扩张路线（据岛邦男《殷墟卜辞研究》，页 382～383，东京，1958 年）

推测为文献所证明。需要重点指出的是，"社"的崇拜并非为这个地方王国独有，而是商代王朝宗教的一个重要组成部分，屡次为王朝占卜文献所记载。在这些记载中"社"写作"⺇"，以象征矗立于地面的巨石。直至汉代，这一符号仍被清楚地认为是商的发明，因为我们在《淮南子·齐俗训》中读到："夏后氏，其社用松……；殷人之礼，其社用石……；周人之礼，其社用栗……。"

司马迁"殷之末世，灭彭祖氏"的说法很可能与记录帝辛征伐淮河流域的一系列占卜甲骨有关。陈梦家、李学勤和岛邦男等学者

试图追踪这些甲骨中提到的地点并重构这一远征路线。如岛邦男所绘的地图（图26-8）所示，地理位置与徐州相当的地点是“[illegible]”，经由此地商王朝军队东进山东，南下淮河和长江下游河谷地带。如果把此次远征或任何其他征伐仅仅当作雄心勃勃的商王发起的军事行为会失之简单。在人类历史上，军事征服通常也是文化输出的一个重要手段。举一个常见的西方例子，亚历山大征服北印度和阿富汗不只是扩张了其业已庞大的帝国，而且还促成了艺术中的犍陀罗样式，强烈地影响了亚洲佛教艺术的发展进程。同样，我们可以注意到商王朝的军事扩张推动了文化传播：其强劲的东南向扩展与商文化的传播相吻合。

我曾试图通过一种发现于安阳及不同的地方区域的青铜器——铙——来追踪这一文化传播模式。这一研究的某些结论可以总结如下（图26-9）：

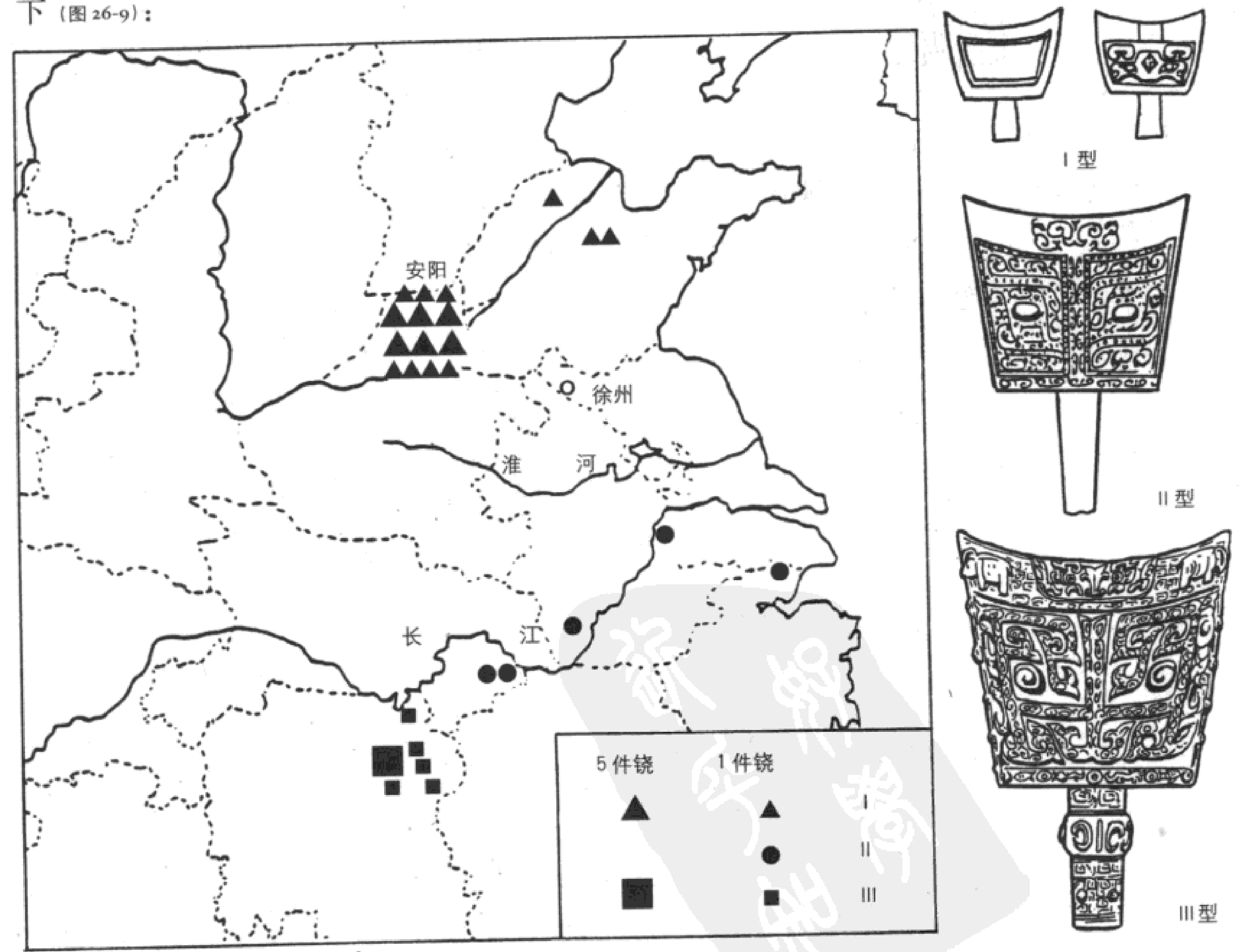


图26-9 商代青铜钟的分布与传播



图26-10 瑞典国王古斯塔夫六世阿尔道夫所藏商代晚期青铜铙（B.Gyllensvard and J. Pope, *Chinese Art from the Collection of H.M. King Gustaf VI Adolf of Sweden*, New York, 1966.）

1．商代晚期，高度小于20厘米的小型铙（I 型）流行于黄河下游谷地的王朝中心地带。这种铙的器身或饰以简单的几何图形或加饰有饕餮图案，但它们的柄总是素面。通常由大到小三个组成一套，或许是固定在木座上演奏使用。

2．与此类都市类型铙最为接近的器物发现于长江下游地区（II 型）。这种铙也是素面柄，但其具有“钩型冠饰”的饕餮纹则日趋复杂和抽象。它们在尺寸上大于其原始器形，平均高度为30～40厘米，亦没有证据说明它们成组使用。

3．II 型铙沿长江下游分布这一现象说明此类青铜器正是通过这条河流而传播到长江中游地带。湖南东北部地区出现了第三种铙。其特点是，尺寸进一步增大（有些高达70厘米），具有突起而抽象的饕餮纹和柄部的装饰。所有这些特点都是对于II 型铙诸特征之发展和夸大。而且这两组南方铙有一个共同特征，那就是它们都是独立而非成套使用。

青铜铙的传播路线与商代征伐路线部分重叠，两者都显示了商都市文化强劲的东南方向移动。与此研究相关而值得一提的是记载商王途经徐州的甲骨刻辞和一件或许制造于此地的青铜铙（图26-10）。这件铜铙为瑞典已故国王古斯塔夫六世所藏，与I 型铙几乎相同，但它的饕餮纹具有“钩型冠饰”，其高度为31厘米。如前所述，这些是II型青铜铙的特点，因此这件铙代表了由I型到II型的过渡阶段，因而将商都市原型与长江下游的诸变体联系了起来。

三

徐州作为南北交往中心的角色延续到以后的中国历史，但随着周的衰微，这一地区开始处于南方强大的楚国影响之下。公元前

261年楚国占领了当时在鲁国治下的徐州，进而导致了五年以后对鲁的全面征服。楚人项羽在秦亡之后争夺王权的斗争中，似乎沿循了一条相似的途径。他定都徐州，从一个南方人的角度来看，这里一定是由此征服北部中国的理想战略要地。考古发现证实了楚占徐州的文献记载：一项证据是楚国流通的金币出土于徐州。于艺术史研究意义更为重要的是发现于临沂金雀山的一幅帛画（图26-11）。据顾祖禹考证，临沂为古徐州的一部分。学者一般认为这件帛画用于称作“招魂礼”的葬仪，以招回死者的灵魂。这个仪式是楚文化的一个重要特征，《楚辞》中的“招魂”和“大招”就是执行这个仪式过程中巫师的祝辞。其他四幅考古发掘的招魂幡全部出土于楚文化的中心长沙，年代为东周和汉代早期，可以视为金雀山的原型。另一方面，金雀山帛画也将楚艺术与汉代画像艺术联系了起来。关于这一点，将在下面加以探讨。

本文到此为止的讨论均着眼于徐州在东西或南北广阔文化艺术传播中扮演的重要中介角色。然而在某些时刻，徐州也会以某一特定艺术风格及图像之“核心”或源起地的面貌出现。一个这样的时刻是在汉代。该王朝的开国者刘邦出身徐州地区，因此给予此地凌驾于同时期其他各地的地位。徐州与汉王室的紧密联系可见于几个事件之中。例如，当刘邦将新建帝国分为诸侯国时，他封建其弟而不是贤臣武将为徐州之主（其时称为彭城，为楚王的都城）。徐州郊区发现有10座大型汉墓，从包括玉衣、金印、带铭铜

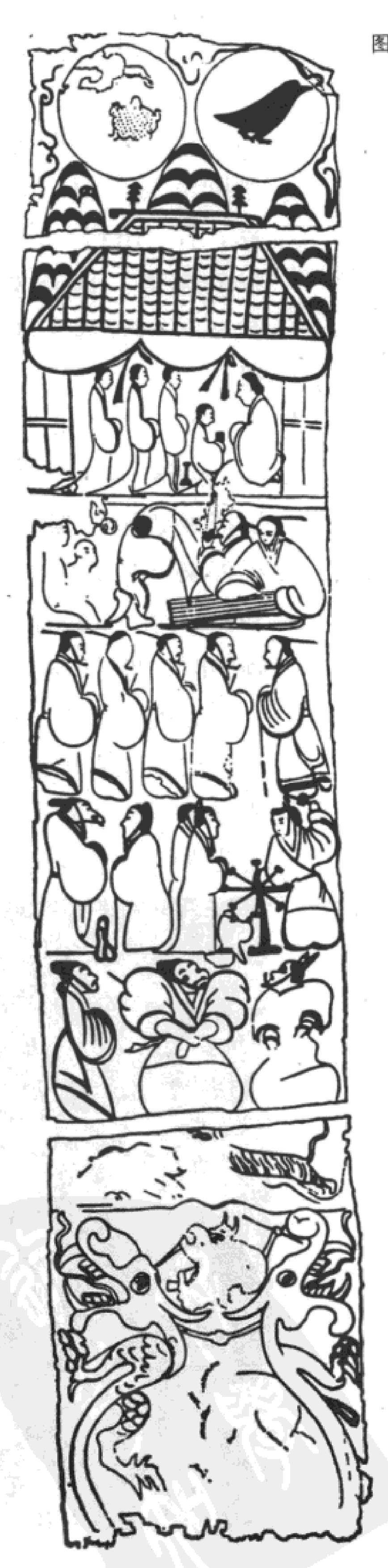


图26-11 山东临沂金雀山出土西汉帛画

器和一组4000余件俑在内的随葬品来看，它们是历代楚王墓。这一密切关系可以解释徐州成为当时王朝文化“晴雨表”的现象：当一个新观念新艺术形式在首都弘扬时，在这个地方王国可以见到即刻的反映。例如，汉初墓葬一项重要的发展是皇室成员的崖墓，不出所料，最大群的崖墓就发现于徐州。其中一座墓由长55米的墓道、19间墓室和7个龛组成。[1] 与此“地下宫殿”相比，甚至于负有盛名的河北满城汉墓（中山王汉武帝兄刘胜墓）也嫌逊色。

[1] Li Yinde, "The Underground Palace of a Chu Prince at Beidongshan," *Orientations* 21.10,1990, pp. 57–61.

另一个事例与佛教及佛教艺术的初传有关。据记载，永平年间（公元58—75年）明帝梦佛遣使求佛教之后，楚王刘英“学为浮屠斋戒祭祀”。除刘英之外的其他皇室成员似乎并不具有明帝对这种外来宗教的兴趣。汉官方史料记载了楚王英与明帝间在公元56、59、67、68年的频繁会面。另外，当有人向明帝告发楚王英的邪教倾向时，明帝特别下诏为佛教辩护，保护楚王研习宗教的权利。

然而在汉代，徐州的地位还不只是都市风尚的“晴雨表”。该王朝的创立者出身于此（更确切地讲，徐州地区沛县）的事实最终使得徐州成为汉代国家宗教中的“圣地”之一，并进而成为汉代宗教艺术的一个重要来源。多年来学者们一直争论或许为汉代画像艺

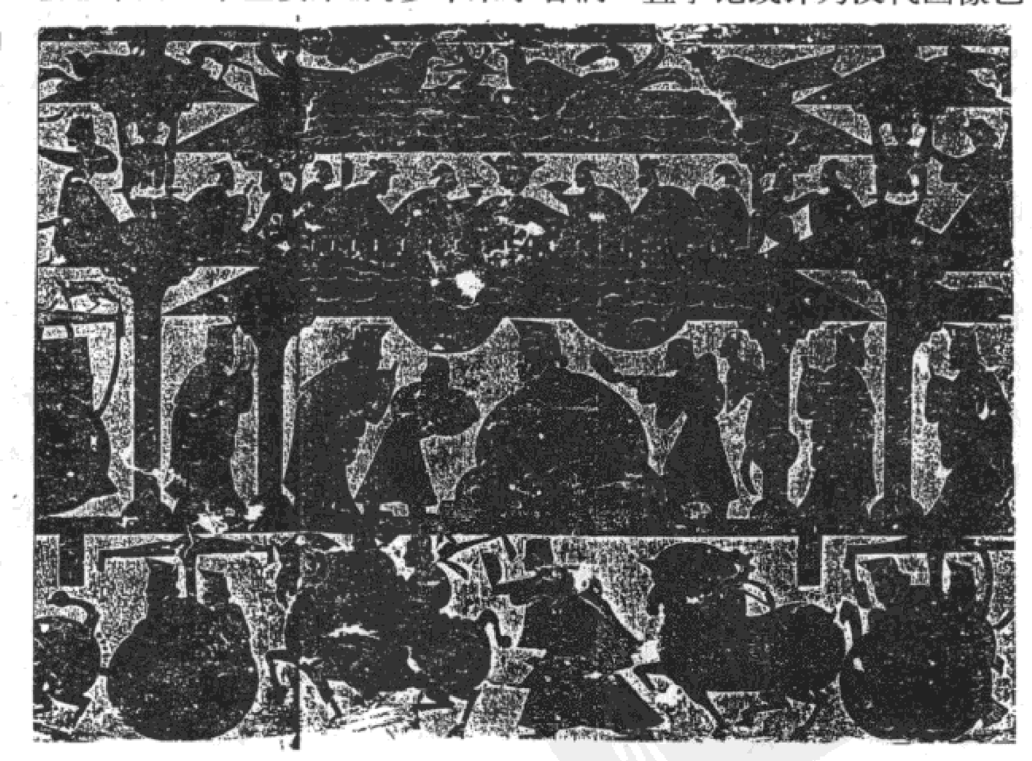


图26-12 山东嘉祥东汉武氏祠前室朝拜图

术中最重要的一个场景之图像学和象征意义(图26-12)。这个场面一般出现于祠堂的后壁正中，在任何政治、宗教建筑中这里都是最为尊贵的位置。其图像程式相当定型：一个体形硕大的尊贵人物坐于富丽厅堂的下层，身躯几乎直抵屋顶，正在接见持笏行礼的官吏，身后是仆人。厅堂二层上，众女性胁侍着位于中心的一位华冠妇人，或许是楼下尊贵人物的妻子。这个或可称为“朝拜图”画像的基本结构看来是源于汉代早期的葬礼帛画：马王堆和金雀山的帛画都以死者的肖像为中心，低级眷属正向死者恭敬行礼(见图26-11)。但雕绘于汉代晚期祠堂上的这一场景要远为宏大，很有可能是代表了一个宫廷朝觐。

对于“朝拜图”形象的辨识及解释长期以来有着种种推测。● 19世纪学者冯云鹏认为所表现的中心人物是秦始皇帝，所绘厅堂即为著名的阿房宫。斯蒂芬·布谢尔(Stephen Bushell)推测此场面描绘了周穆王见西王母。容庚和费慰梅(Wilma Fairbank)提出第三种意见，认为既然这个形象频频出现于墓地中祠堂中，它只可能是死者的肖像。不过所有这些推测都不能让人完全信服或说明所有这类“朝拜图”画像：汉代人去礼拜当时遭到严厉批判的秦朝皇帝的可能性微乎其微，而西王母的形象和死者肖像有时与“朝拜图”共同出现在同一祠堂内。●

● 关于种种不同意见，见 Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford, 1989, pp.195—198.

● 同上，页108、198。

我在解释“朝拜图”时沿循了多少有些不同的途径：除研究它的构图之外还试图寻找它的起源。研究表明，这一构图的最典型实例多发现于微山湖地区，包括山东西南和江苏西北徐州、微山、东平、肥城、济宁、滕县和嘉祥等地。在这些地区以外，“朝拜图”较为少见或者仅以差别较大的变体形式出现。这样，就自然出现了为什么大多数这类构图在这一地区出现的问题，也因而引导我们发掘汉代史及汉代美术史上的一个重要事件。

从汉代初年开始，汉代皇帝煞费苦心地构建一种国家宗教以巩固新创立的帝国。实现这一目标的方法之一是提倡对先王的崇拜；举行这种礼拜的祠庙随之被建于各侯国郡县。创立这样一个宗教祭祀系统的重要一步，是在公元前195年刘邦死后，他的继承者汉惠帝(公元前194—前187年在位)下令在全国建立刘邦的祠堂。● 为先王在全国各地建祠的这一措施随之成为国家固定政策，为历代继

● 司马迁：《史记·高祖本纪》，页392，中华书局标点本。

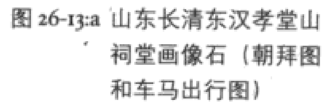
位者所确认。据《汉书·韦玄成传》记载，截止到西汉末年，在诸郡国都城有167所这类“复制”的祠庙，[1] 各州县或许更多。各地诸王所建的这类祠庙看来在汉代祭祀系统中有着同等重要的地位，诸王和官吏每年祭祀一次。惟一的一个例外是建于刘邦诞生地沛县、为全国瞩目的“原庙”。

这个祠庙在汉代国家宗教中的重要性首先反映在《史记》、《汉书》和《后汉书》对它的频繁记载中。[2] 它的建筑一定也具有相当的规模：据记载，120个儿童常住其中，在祭典中演唱汉代开国皇帝最喜爱的歌曲。尽管这个祠庙在公元1世纪被焚毁，但刘秀建立东汉以后立即下令加以重建，并扩充了该庙的礼官人数。这位东汉建国者于公元29年驾临沛县祭祀他遥远的先祖，这一做法为后世东汉统治者所效仿。汉桓帝并于公元167年在“原庙”立碑纪念。

尽管不存在关于这所祠庙建筑装饰的详细记录，但我们有理由推测庙中应有先帝的尊像，作为月祭和年祭的对象。这一推测的一个证据是现存的“朝拜图”。年代为公元1世纪中叶、现存最早的一幅标准“朝拜图”发现于今天山东西部的孝堂山祠堂内。如通常所见，这幅图像位于祠堂后壁中心部位（图26-13:a）。画面右方是一个宏大的战争场面（图26-13:b）：汉帝国骑兵和步兵正与头戴尖顶帽的胡人军队厮杀。有些胡人已被俘或斩首，其他成为囚犯的双手被反绑

[1] 班固：《汉书》，卷73，页3115，中华书局标点本。

[2] Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, pp.211–212.



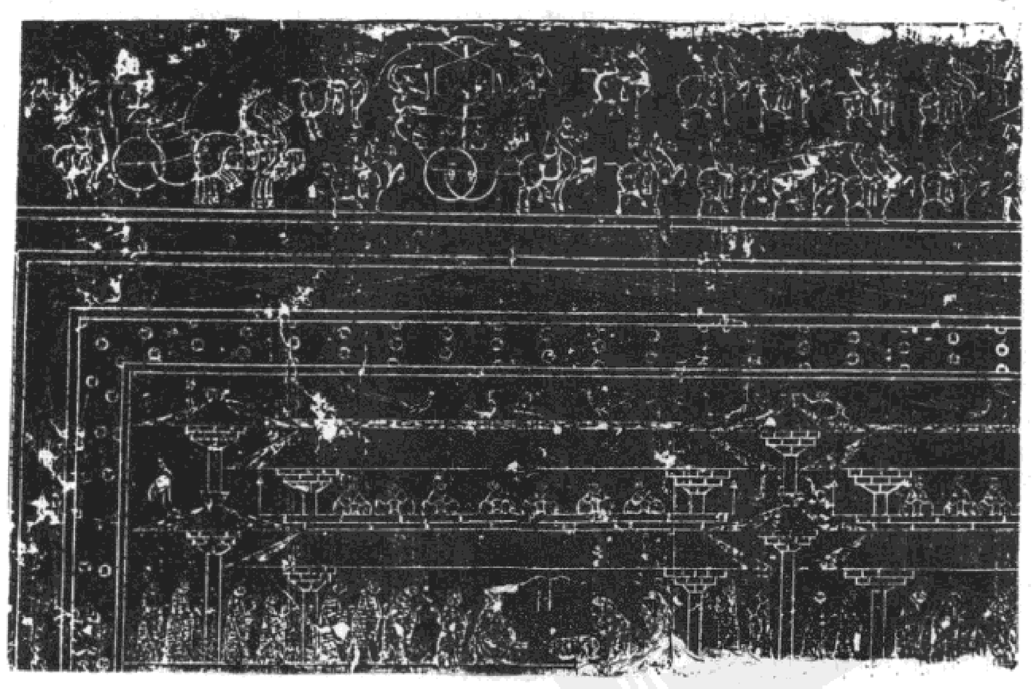


图26-13:a 山东长清东汉孝堂山祠堂画像石（朝拜图和车马出行图）



图 26-13:b 山东长清东汉孝堂山祠堂画像石（战争图）

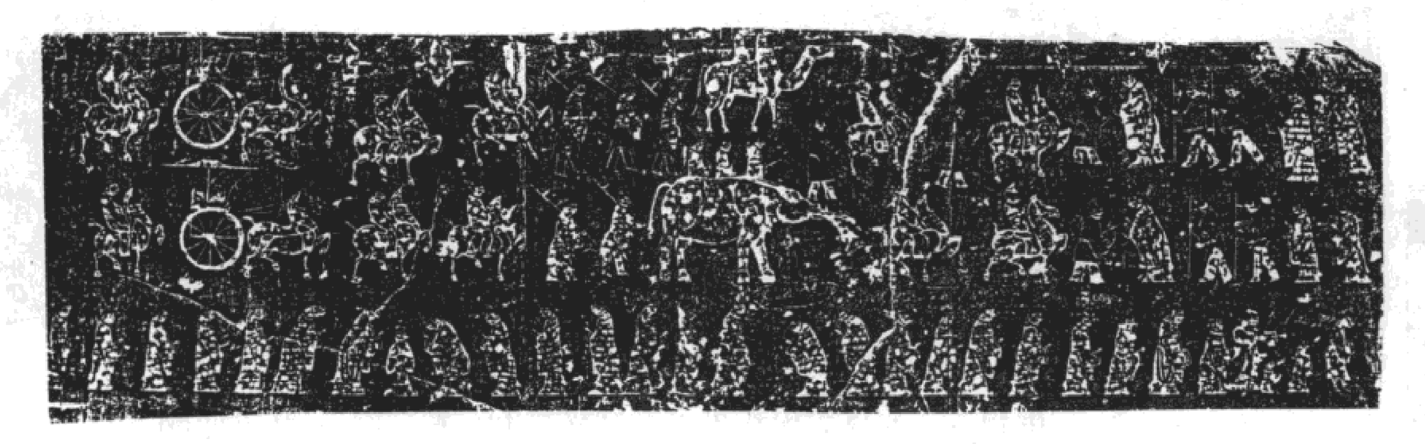


图 26-13:c 山东长清东汉孝堂山祠堂画像石（朝贡图）

背后。其中，由榜题可辨识为“胡王”的一个俘虏正被呈献给“朝拜图”中的主人，以示汉军的胜利。

“朝拜图”之上是一个由4辆战车和30名骑者组成的壮观行列（见图 26-13:a）。最华丽的一辆战车饰有鸾鸟，由4匹马牵引。在汉代，这类车辆为皇帝专用。这一点也由此车旁“大王车”的榜题所证实。“朝拜图”左侧东壁上表现的是外邦朝贡图（图 26-13:c）。外邦人头戴号角形帽，骑于大象和骆驼之上。与此画有关的事件见载于汉代官方历史。例如，武帝年间，西南夷进贡瑞象，武帝亲自作诗，以志其事。孝堂山祠堂中所刻画的大象代表着南方的臣服，而骆驼则表现了北方的廷贡。这个“朝贡行列”正由两名汉朝官吏率领的队伍接引，其中一名官吏可从题记定为汉朝的“相”。

因此这些画像的内容十分明显：所有这些场景都描绘有关国家政治的最重大事件——战争、和平和皇权。它们由一个有序的图像程序组成，其中心部位的“朝拜图”所表现的因此只能是表现对汉皇帝的崇拜。这一构图形式密集在微山湖一带，说明其源于此地——很可能是汉代开国皇帝刘邦在沛地的“原庙”。但随着时间的推移，这个图像逐渐丧失了它的原始含义，而被广泛用作肖像画的原型。倘若我们重温一下晚期中国手卷画中的一些杰作，如传顾恺之（约344—406年）的《洛神赋》和阎立本（约600—674年）



图26-14 唐·阎立本《步辇图》

的《步辇图》(图26-14)，便不难发现其中对君王的表现来源于一个标准模式。而这个模式可追溯到汉代的“朝拜图”，并进而溯源到金雀山和马王堆的帛画。

汉代灭亡以后，徐州恢复了它在南北文化交流中的中枢地位，其艺术也继续反映着该地变幻的政治统治。发掘于徐州的一组汉代以降的重要艺术品由大约100件北朝彩绘俑组成。[1] 这批雕像被王子云赞誉为代表了当时最高的艺术创作水准。不过在我看来，它们再一次证明了本文所提出的理论—— 一个“地区”艺术风格总是与大的文化互动紧密相连。晋室南迁以后，控制徐州成为该王朝存亡的至关要素，而北魏更是急不可待地占据这一地区以挺进江南。北魏在最终实现了这个目标之后，在这里设立了一个称为“东南道大行台”的特殊军事机构，徐州发现的北朝雕刻所反映的正是当地艺术对北方艺术传统的吸收。顾祖禹在300年前总结这个及其他历史事件时写道：“（徐）州冈峦环合，汴泗交流，北走齐鲁，西通梁宋，自昔要害地也。”[2] 本文研究从考古发现中汲取论据并着眼于艺术发展进程，所证实的正是徐州在艺术史和文化史中的这种“要害”性。

（王 睿 译，王玉东 校）

[1] Wang Kai and Xu Yixian, "Northern Dynasties Pottery Figurines from Xuzhou," *Orientations*, 20, no.9 (Sept. 1989), p.84.

[2] 顾祖禹：《读史方舆纪要》，页1194。

27

说“俑”

——一种视觉文化传统的开端

（2002年）

中国古人从很早就开始制作小型人像，考古工作者在很多史前遗址中已经发现了数目可观的泥质和石质的这类作品。● 然而这些早期的小型人像不论是从功能上还是从年代上都不属于本文所讨论的“墓俑”之列：许多早期人像并非出自坟墓，而“俑”或“墓俑”的基本定义是专门用于随葬的一种雕塑作品。再者，早期人像的传统似乎在墓俑出现之前已经中断，● 所以当公元前6世纪的孔子在谈到俑的时候把它看成是一种晚近的现象，因此责备了那些“始作俑者”。● 丰富的考古材料证实了这一文献记载：墓俑的大量出现确实是在孔子前后的时代。

孔子反对用俑是因为俑模仿人形，意味着在丧礼中使用人殉。然而他的反对并没有能够阻挡墓俑这一艺术传统的发生和发展。反之，这一传统起自东周，贯穿秦汉，成为一场浩大艺术运动的一个核心组成部分。这场运动可说是再造了中国艺术：作为早期礼仪美术主流的青铜祭器走向没落并为各种奢侈品所取代；祖先崇拜中心逐渐由祖庙向家族墓地转移，刺激了新的礼仪的产生和新的礼仪用品的制造。● 在丧葬艺术中，现成的随葬品逐渐被复制品（copies）和各种“再现形象”（representations）所替代，以为死者建构一个理想的来世生活环境。在这些复制品和再现形象中，墓俑形成了一个专门的类别，由于其对人形的模仿而提出了特殊的宗教和美学的问题。因此，尽管孔子一般来说主张以“明器”随葬，他还是将俑与包括“刍灵”在内的非人形随葬物区别开来。在他看来，葬礼应该使用“刍灵”是因为这种草扎的丧具只是象征了人，而没有模仿

● 这些考古发现的大概情况介绍，见巫鸿等，*3000 Years of Chinese Sculpture*, New Haven, Yale University Press, 即将出版。

● 有的学者倾向于将前后两组连为统一的一体，如王仁波指出：“最近的考古发现表明，商周以后的陶俑必定是从新石器时期的黑陶和红陶器皿发展而来的。”但是并没提出具体的根据。见“General Comments on Chinese Funerary Sculpture,” in G. Kuwayama ed., *The Quest for Eternity*, Los Angeles County Museum of Art, 1987, p.39. 但早期俑和晚期俑在时间和空间上的巨大差异，提醒我们不能过早地做出任何牵强的结论。

● 英译文见 James Legge, *The Chinese Classics*, vol.2, “The Work of Mencius,” Oxford, Oxford University Press, pp.133–134.

● 有关中国艺术的这一转移，见 Wu Hung, *Monumentality in Chinese Art and Architecture*, Stanford, Stanford University Press, 1995, pp.77–121.

人形。● 对于现代艺术史家来说，孔子对墓俑的批评很值得思考。特别是因为这一批评牵涉的似乎主要是一个视觉的问题：孔子对俑的反对并不针对葬礼本身，而是针对随葬品的形式。如上所述，对他来说，"始作俑者，其无后乎"是因为俑在外观上拟人，他因此主张因循传统使用非象形的器物随葬。

● 见孙希旦校注《礼记集解》卷1，页265，北京，中华书局，1989年；James Legge, *Li Chi: Book of Rites*, 2 vols. New York, New York University Press, 1967, vol. 1, p. 1, pp. 172－173.

但大量考古发掘所证明的情况却与孔子所希望的相反：东周到汉代的大多数中国人所抱有的是一种与孔子不同的态度，热衷于尝试使用"拟人"墓俑的各种可能性。这些尝试意味着当肖形的墓俑被逐渐纳入丧葬习俗的时候，具体"纳入"的方式并没有一下得到解决，而是不断地刺激着人们的哲学思考和艺术实验。何种墓俑最为理想？这些随葬的人像是否应以特殊材料制作？是否应该根据俑的功能而有不同形式？各种俑像应在多大程度上拟人？应该小于真人还是与真人等大？是否应该施以彩绘、穿上丝衣、粘上真人头发？俑在墓葬中应该如何陈列？是单独摆放还是与其他形象物品组成一宏大场面？诸如此类的问题，对它们的不同回答不仅取决于区域传统和风格趋势，也常常反映出墓葬的营造者和赞助人的个人决定。

再进一步说，孔子对墓俑的反对标志了中国美术史中的一个特别的时刻：此时，对人像的表现首次成为一种强烈的艺术追求，也首次受到强烈的质疑。宏观中国古代美术史，尽管公元前6世纪之前的商周美术中也有表现人形的作品，但这种例子相对来说较少，所表现的"人像"也往往具有非人的特征。甚至在公元前6世纪之后，当人的形象越来越多地出现在装饰艺术中的时候，作为器物附件的人像也没有发展成一种独立的雕塑传统。我们可以很有信心地说，是墓俑最先构成了中国美术中人像雕塑的主流传统，其独尊的地位保持了约500年之久，直到公元前1世纪地上纪念石雕的产生。从那以后，小型的俑便和这种大型石雕一起充当装饰墓葬的角色。

虽然对墓俑的著录早已有之，但是把它当作严肃艺术品的认真考察只是在近年才开始。● 这些研究已经显示了这一课题的丰富潜力：每一个俑都是对人像的"体"(body)和"面"(face)的一个特殊表现；每一个俑都从属于为死者建立的一个特殊象征空间。对墓俑的研究因此不但应该探讨作品本身的各种形式要素，而且应该

● 上述研究包括Ladislav Kasner, "Likeness of No One (Re-) presenting the First Emperor's Army," *Art Bulletin*, vol. LXXVII, no.1 (March 1995), pp.115－132; "Portrait Aspects and Social Functions of Chinese Ceramic Tomb Sculpture," *Orientations* 22.8 (1991), pp. 33－42; Jessica Rawson, "Changes in the Representation of Life and Afterlife as Illustrated by the Content of the T'ang and Song Period," in *Arts of the Sung and Yuan*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1996.

关注它们与死者的联系，以及所从属的象征空间系统。本文试图解释的也就是这些构成墓俑内涵的本质因素。“代替品”和“角色”两节主要考虑的是墓俑的功能及其与人类主体间的关系，接下来的“场面”与“框定”两节讨论的是俑在墓室中的布置及其与死者的关系。第五、六节“象征性材料”和“体与面”涉及到俑的物质属性及视觉表现。我不准备在纯粹理论的层面上阐述这些问题，而希望用具体的考古实例来支持所提出的观点。这一讨论因此将勾勒出公元前6世纪至公元前1世纪这500年内中国墓俑发展的基本概况。

代替品 (Substitution)

孔子在墓俑和人殉之间所做的联系导致了一个理论的产生，即认为俑的发明是为了替代丧葬礼仪中所使用的真人殉葬。[3] 这一理论最先在《孟子》和《礼记》等儒家经典的注疏文字中概括地提出，基本上得到了现代考古的支持。最重要的一个证据是：墓俑的出现恰恰伴随着人殉的衰落。在中国，人殉习俗在商代晚期达到顶峰，仅在河南安阳商代王室墓地中就有大约4000具殉葬者的遗骨发现；商代卜辞中也有有关人殉的大量记载。[4] 这种习俗在周代仍延续，但人殉的数量与频度都大幅度地下降，特别在公元前6世纪和前5世纪之后，超过10个殉人的墓葬已经极其罕见；甚至于某些统治者墓葬都不用或只用一两人殉葬。[5] 墓俑正是在这样一个背景中出现的，尽管数量仍较少，俑逐渐成为墓葬装备中的一个固定组成部分。在北方的山东和山西等地，公元前6世纪和前5世纪的墓葬中已经发现了木质和泥质的俑。[6] 在南方，湖南长沙同时期的209座墓葬中发掘出14件木俑。[7] 对常德德山一个东周墓地中84座墓的发掘进一步证实了墓俑在随后几百年中逐渐出现和普及的情况。该墓地中不见战国早期的俑；7件俑发现于两个战国中期墓；规模最大的一批俑，共计23件，出自建于公元前3世纪的5座战国晚期墓葬。[8]

俑在墓葬中的空间排列进一步证明了它们与人殉的关系。东周墓葬中的俑常常摆在死者周围或紧靠死者的位置，这一安排显然是仿效较早甚至是当时的人殉葬式。一个非常重要的例子是山西长子的牛家坡7号墓，其中以真人和俑同时殉葬。墓中3个殉人沿西壁

[3] 这一传统理论为执历史唯物论的学者所采纳，用以证实中国社会制度从商和西周的奴隶制社会到东周至秦汉封建社会的变革。根据这些学者的观点，俑的出现和流行意味和象征着奴隶制社会的结束。如李玉杰《先秦丧葬制度研究》，页169，郑州，中州古籍出版社，1991年。

[4] 详细的介绍见黄展岳《中国古代的人牲和人殉》，页53～132，北京，文物出版社，1990年。

[5] 例如，发现于河南固围村的魏王室墓葬中埋有一个人殉，河北邯郸的一座赵王室墓葬中埋有两个儿童人殉，但在河南陕县发现的一座虢国王子一级的墓葬中却没有发现人殉。从另一方面看，人殉的传统似乎是在宋、齐、秦这样一些强国中持续着。

[6] 这些北方墓葬包括山东临淄郎家庄1号墓、山西长子牛家坡7号墓、山西长治分水岭14号墓。

[7] 见《长沙楚墓》，《考古学报》1995年1期，页41～60，特别是页54。

[8] 《湖南常德德山楚墓发掘报告》，《考古》1963年9期，页461～473。

和南壁摆放，4件俑则沿东壁和北壁摆放（图27-1）。似乎这7个“人”共同环绕和守护着中央的死者。● 从另一方面看，这个例子也引导我们更加仔细地考察墓俑的“替代”功能。长子墓中的3个殉人各自均有棺椁及青铜和玉器装饰品，显然不是奴隶甚至一般的平民。4件盛装打扮的俑所表现和“取代”的似乎也是这种具有一定身份和社会地位的人物。

● 《山西长子东周墓》，《考古学报》1984年4期，页504～507。

大量考古发现已使学者分辨出中国早期以人为牺牲的两种主要类型：“人殉”和“人牲”。● “人殉”包括亲属、配偶、下属、守卫和仆从。尽管这类人是被处死以便跟从他们死去的主子，他们的尸体依然被完整保存并予以装饰。而“人牲”则被当作是一种特殊的“牲”或动物，遭到的是残忍的斩首、断肢等暴死。发现于安阳的1001号商王墓拥有90人的人殉队伍，由卫士、妻妾、侍从和一小队王室禁卫军组成。这些人分别埋在主墓内部和外部的一些单独的墓坑中，并陪葬有兵器、礼器和装饰品，有时还有他们自己的“人殉”。相比之下，73具头骨和一些无头的骨架组成了该墓的“人牲”，当墓葬封土掩埋时，这些人被杀戮、肢解，其残损尸体被混于土中，充填墓坑和墓道。

● 黄展岳：《中国古代的人牲和人殉》，页1～12。

大多数早期俑表现的是卫士、仆从和伎乐，代表的显然是人殉而非人牲。● 这一解释在东周墓葬中出土的“遣册”中得到进一步证实：这些文献称同墓中的俑为“亡童（僮）”或“冥童（僮）”，● 说明这些俑被看做扮演仆人的角色，在冥间侍奉死去的主人。但这些案例也揭示了墓俑的一个新的意义层面：尽管被贴上了“亡”的标签，这些俑所展示的却是操持各自行业道具的仆从们的生动活泼的形象。因而这些墓俑不仅仅是取代了人殉，同时也是实现了人殉的被期望的功能。也就是说，俑所表现的是“人殉”实体及其在冥界功能的综合。这样，墓俑就把写实和想象结合成凝固的视觉形式。

● 这并不是说所有早期俑都是表现“陪葬人”，少数例子中似有特殊的礼仪或巫术功能，正如我将在593页●和604页●中介绍的那样，长台关1号墓中有一个俑胸前插着一根竹针，马王堆1号墓中有一些俑发现在两重内棺之间，可能也有避邪功能。

● 《江陵望山沙冢楚墓》，页278，北京，文物出版社，1996年。类似的文书也发现于信阳楚墓和西汉马王堆3号墓中。

但是俑对“活的”形象和状态的表现并没有导致它们对人殉的完全取代。只要它们仍旧是代替品，这些人工形象就只能是被看做低于“原本”的模拟。这也就是为什么在墓俑出现了很长一段时间以后，真人仍然与墓俑一起用于大墓中作为殉葬的原因。前面提到的牛家坡7号墓就是这样一个例子（见图27-1）。更复杂的一个案例是山东临淄郎家庄一座公元前5世纪的墓葬，不仅具有“人殉”和“人牲”，同时也随葬有俑。● 延续商代1001号墓所使用的礼俗，6

● 《山东郎家庄一号东周殉人墓》，《考古学报》1977年1期，页73～103。

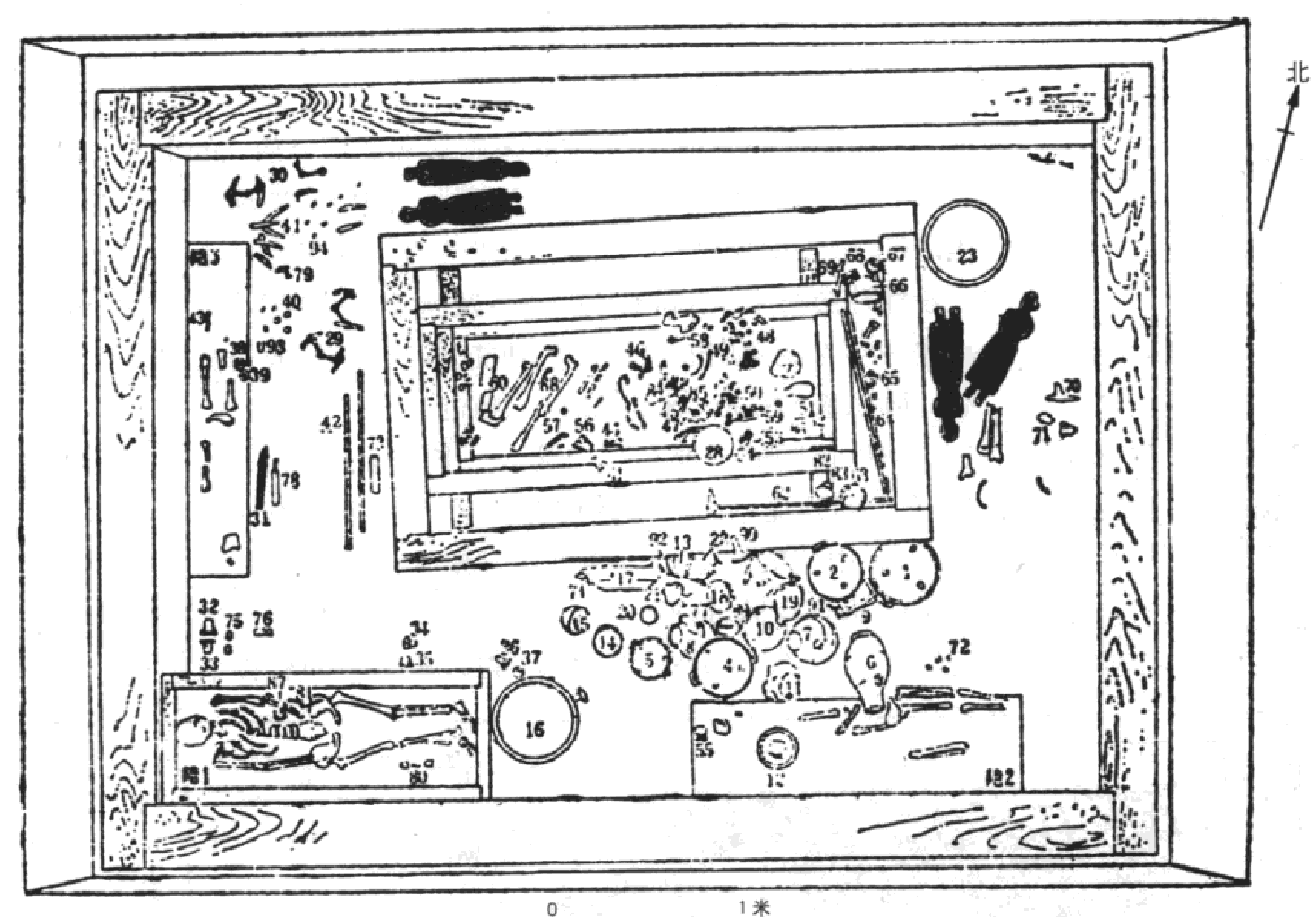


图 27-1 山西长子牛家坡 7 号东周墓平面图

个“人牲”的碎尸被混进此墓填土。17个“人殉”，全是些年轻女性，分别被装棺埋入不同的小型墓坑，围绕着躺在中间的一个男性死者。她们或许是男性死者的妻妾，都佩戴有首饰珠宝并随身带有自己的私有物品，其中两人还配有“人殉”，显然是她们自己的女仆。另外15位女性中，有6位陪葬以小型陶俑。类似的情形也见于新近在山东章丘发掘的一座东周中期墓葬中。● 这一现象在山东的重复出现，意味着在公元前5、4世纪的齐国，一个拥有特权的男性贵族的葬礼仍然可以使用真人殉葬；俑则由身份较低的人使用，作为真人的代替品。人和俑一起殉葬的做法在东周之后仍未结束，如我在下文将论及，这两种类型的随葬均被用于骊山秦始皇陵。

● 李曰训：《山东章丘女郎山战国墓出土乐舞陶俑及有关问题》，《文物》1993年3期，页1～7。

角 色（Role）

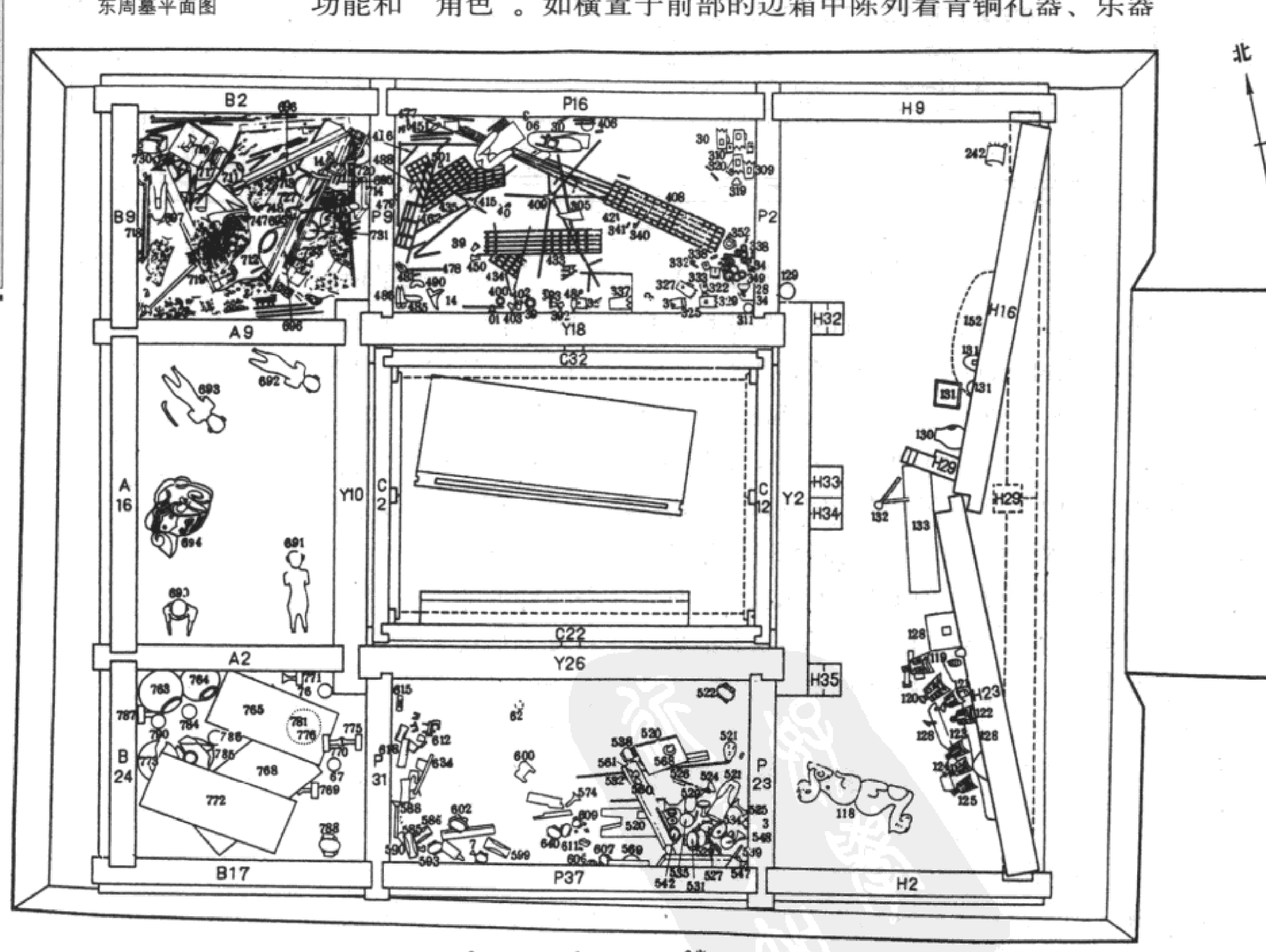
在戏剧艺术中，“角色”意味着戏中人物，是一出戏的一个关键组成部分。用在视觉艺术中，“角色”这个词指的是大型构图中的特殊人物形象——它的功能、表现以及所从属的叙事性或象征性

的“上下文”。文学和戏剧中的角色常常是一个独立的个人，但中国古代的墓俑极少（如果不是根本没有的话）表现有名有姓的个体；它们所“取代”的是某些被认为在死者来世生活中不可缺少的一般性社会类型。不同墓俑的穿着及所伴随的家具、乐器和日用器具进一步强调它们的这种象征功能。这些物件或是真的或是代用品，协助墓俑完成它们所派定的角色。

河南信阳的一座东周墓葬——长台关1号墓——为说明俑的“角色”问题提供了一个极佳范例。[1] 该墓被分成7个隔箱或椁室（图27-2）。中间的椁室中以两重棺装殓死者的尸体，其外围的6个边箱中随葬有俑。这些俑的形态以及伴随物品揭示出它们的特定功能和“角色”。如横置于前部的边箱中陈列着青铜礼器、乐器

[1]《信阳楚墓》，页18～20，北京，文物出版社，1986年。发掘者将这座墓葬的年代确定在战国早期，约公元前5世纪中晚期。

图27-2　河南信阳长台关1号东周墓平面图



和一个“侍者”俑，共同表现一个从事礼仪活动的厅堂。棺箱两侧的边箱，左边表现车马库，右边表现庖厨，左室中发现的两个御者俑应与两辆车驾有关，而厨房中配有厨具、食物，还有两个厨俑。左后方的隔箱中表现的是一个书斋，其中配有一张床榻、一个文具箱和一些竹简，此箱中的两个举止文雅的俑可能是书吏。厨房的后方是一个储藏室，一个侍者俑正在那里守护着储物的箱罐。●

因此，这个墓葬中各室所表现的是一组家居的空间，其中容纳了各种贵族家居生活中的服役角色，包括厨役、侍童、仆从、御者和书吏。这些特定角色的选择，揭示了为墓主的来世生活而准备的一套特定的组合。但由于在不同的地区，不同性别、职业和社会阶层的人对来世的想象各有不同，人们也就创造了各种不同角色的俑以建构不同的来世景象。值得注意的是长台关墓中没有出现乐舞俑，而在包括郎家庄墓、章丘墓和山西长治分水岭墓内的一些同时期的墓葬中，伎乐人物却常常是墓俑的最重要的甚至是惟一的角色。位于陕西咸阳的一座秦墓中所反映的则是另外一种兴趣：这座墓中埋有两个目前所知最早的骑士俑，可能与死者生前的军事生涯有关。● 离此墓不远的另一座秦墓中出土了一驾牛车和一个谷仓的泥塑模型，反映的则是对经济生活的特别关注。●

秦始皇也对自己墓中的俑做了明确的选择，陪葬于骊山陵的大量与真人等大或接近真人大小的红陶人俑表现了至少四种角色：(1) 禁卫军，(2) 文官，(3) 杂伎，(4) 马夫和管理宠物的役者。其中以禁卫军的组合最为庞大。尽管比例缩小了许多，汉代早期的两支“地下军队”仍是仿效了秦始皇的先例。● 其中一例发现于西安附近的杨家湾，其位置紧靠着汉代早期著名将领周勃、周亚夫父子的两座墓葬，● 死者的身份因此可以说明墓俑为什么专尚军事的内容。但一般说来，绝大多数的汉代早期墓俑倾向于表现家居角色，诸如侍童、仆从、卫士、伎乐等。追随皇室所树立的典范，这些角色很快主导了全国范围内的墓俑生产。在南方，建于公元前168年前的马王堆1号墓中葬有131件俑，其中126件表现从事家务的角色。● 在东部，徐州北洞山的一座由55米长的墓道和19个墓室组成的大型崖墓中，422件彩绘陶俑陈列于墓葬的不同部分。

● 需要说明的是，在四个边箱的世俗家庭景象之外，又补进了一个神秘的场面：棺箱后方的那个边箱里装着一件雕塑，表现的是一个带有鹿角的长舌兽，通常称为“镇墓兽”，它被置于棺箱的中央，为四个角落里的俑所包围。与墓中的其他俑不同，这四尊俑没有穿衣服，身体刻得也很粗糙，更奇怪的是其中的一尊胸前插着一根竹针，这一特征表明这四尊俑代表着仪式所镇压的恶魔，不代表在阴间起一定作用的“陪葬者”。

● 见《咸阳石油钢管钢绳厂秦墓清理简报》，《考古与文物》1996年5期，页1~8；Li Jian, ed., *Eternal China: Splendors from the First Dynasties*, Dayton, Dayton Art Institute, 1998, pp. 68–69.

● 《陕西凤翔八旗屯秦国墓葬发掘简报》，《文物资料丛刊》3期（1980年），页67~85。

● 在杨家湾的“地下军团”之外，还有一支与之相似的超过6000人马的“部队”发现于徐州狮子山楚王陵附近的陪葬坑。见Wang Kai, "Han Terra-cotta Army in Xu Zhou," *Orientations* 21.10 (October 1990), pp. 62–66.

● 《咸阳杨家湾汉墓发掘简报》，《文物》1977年10期，页10~21。

● 发掘报告记录该墓中有162件俑，但其中的33件是捆绑起来作为一件的木质镇墓俑。



图27-3 江苏徐州北洞山西汉墓出土舞女俑

其中，沿墓道而设的浅龛中配有武士俑，仆役俑表现男女仆从们服侍于各个墓室，而“舞乐厅”中的伎乐俑所显示的则是一个正在进行的表演场面。[1]

西汉早期对家庭角色的强烈兴趣，导致了作为此期新文化偶像的一些特别优美的形象出现。如北洞山和其他一些同期墓葬中的一种俑取态于一个秀雅的舞女（图27-3）。[2] 她上身微向前倾，右袖抛举过肩，左袖自然垂下，其身态在紧束的衣裙和垂袖的映衬下显得格外柔丽动人。可以说，在西汉时期，是这种“室内”角色而非杨家湾的那种缩微的士兵形象最能够代表当时墓俑发展的艺术成就。

场 面 （Tableaux）

墓葬中的“场面”所指的是一组俑及其辅助物品的集体呈现，它们被安排在一个单一空间框架中，并且都服从于统一的比例。根据这一定义，尽管长台关1号墓每个隔箱中的俑和随葬物组成了一个聚合群组，但它们尚未构成一个“场景”，因为在每一个群组中，尺寸大约是真人三分之一的俑与直接取自现实生活中的实用物品混在一起，这种集合还缺少连贯性视觉经验所不可或缺的统一比例。而且，这些物品中的一些是更大物件的“象征符号”，如以车的零件代表整车。另有一些物品，如“书斋”中的床榻，是被拆散后埋葬的。

解决尺寸不协调的办法只能有两个。一个是缩小辅助物品的比例，使之与微型的俑相适应。另一个则是将俑放大到真人的比例。第一种做法在东周时期以中国北方的俑为代表。与发现于南方的木俑不同，北方俑系以黏土手制而成，或以红、黄、赭色彩绘，或完全涂黑。许多俑的体量相当小，如郎家庄墓的俑高约10厘米。类似尺寸的俑在山西分水岭、河南辉县和洛阳、陕西凤翔以及山东的几处地点也有发现。[3] 这些微型人像的面目和身体都很简略，令人

[1] 《徐州北洞山西汉墓发掘简报》，《文物》1988年2期，页2～18；Li Yinde, "The 'Underground Palace' of a Chu Prince at Beidongshan," *Orientations* 21.10 (October 1990), pp. 57–61.

[2] 发现于西安附近白家口的几例，与纽约大都会博物馆所藏的一例非常相似。有关这件作品的图文介绍，见Jessica Rawson ed., *Mysteries of Ancient China*, New York, George Brazille, 1996, p. 206.

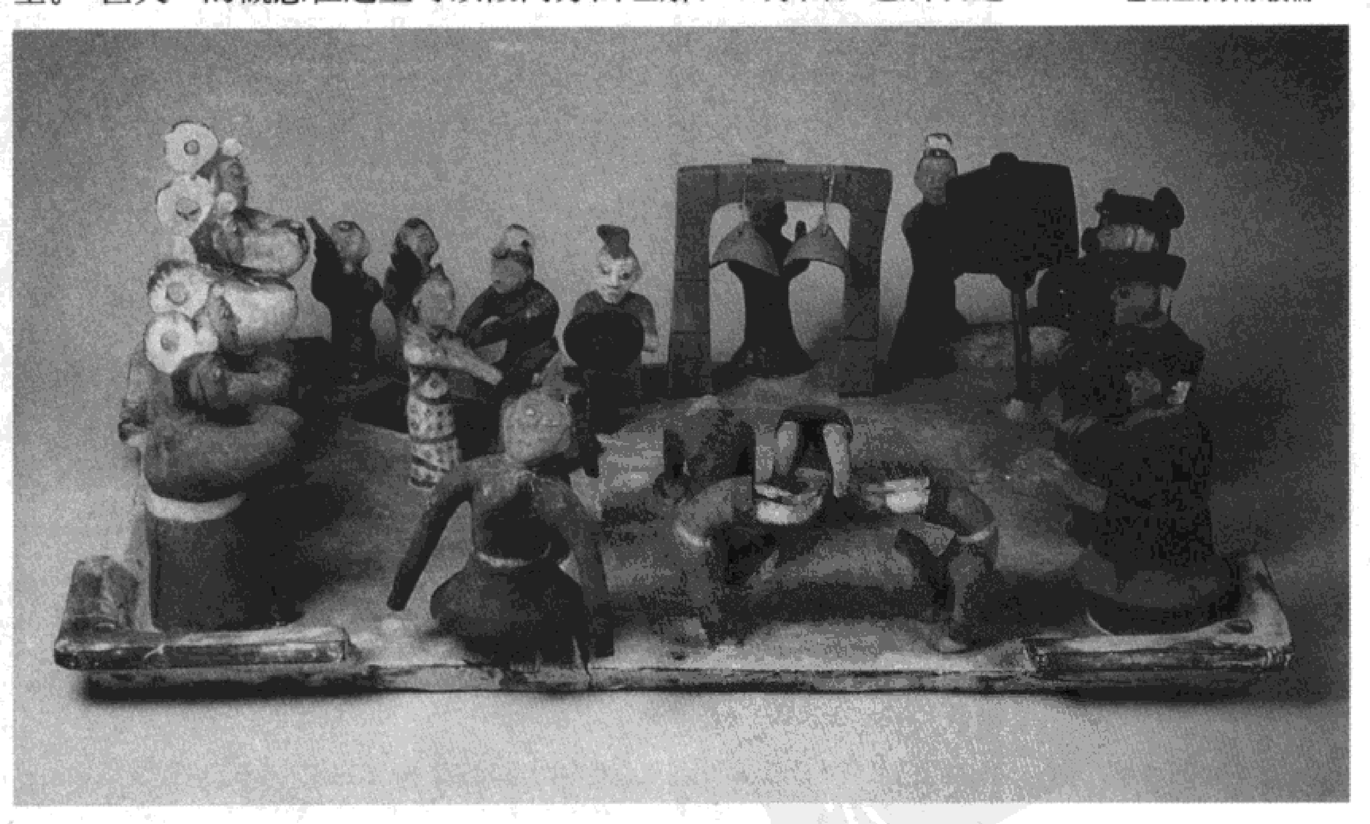
[3] 《考古学报》1957年1期，页116；《辉县发掘报告》，页45；《考古》1959年12期，页656；1960年7期，页71；1962年10期，页516。

赞叹的往往是它们所组成的大型场面。这类陶俑中最有意味的一组于1990年发现于前文所提到的山东章丘大墓，墓中既有“人殉”也有“人牲”，还有陪伴着一个女性“人殉”的一套38件小型的陶俑。由26个俑、5件乐器和8只鸟构成了一个规模可观的乐舞队伍。其中，10个女性舞蹈者高度在7.7～7.9厘米之间，其不同的服饰和姿态表明舞蹈队列经过精心的编排。两个男性乐师司鼓，余下的3个人分别敲钟、击磬、抚琴。另外还有10个袖手人物，发掘者根据他们的姿态将其定为这场舞乐表演的观众。这种微型舞乐俑的传统在汉初的山东地区继续发展。例如在济南出土的公元前2世纪的一个陶俑场面中，乐队在为一个歌唱者、几个舞蹈者和一群杂技表演者伴奏，一群显达分立两列，正在观看表演（图27-4）。[4] 与章丘的例子不同的是，这里有一个方台为这些俑提供了一个公共的场地，显然反映了将一场演出连贯成一个有机整体的企图。

第二种制造场面的做法只有一例：在中国美术史的全过程中，只有秦始皇授意将自己的墓俑做得与真人等大。与先秦的微型俑相比，这支庞大地下军队所反映的是秦皇对“巨大”（gigantic）的渴望。“巨大”的概念在这里可以做两方面理解：一方面，它所表达

[4]《试谈济南无影山出土的西汉乐舞杂技宴饮陶俑》，《文物》1972年5期，页19～23。

图27-4 山东济南无影山西汉墓出土乐舞杂技俑



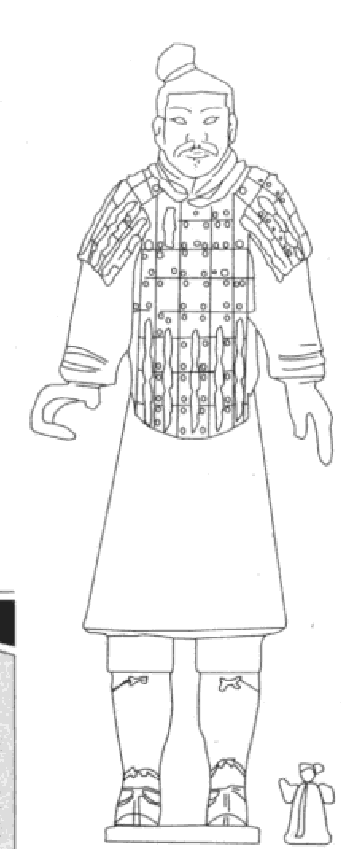


图 27-5　陕西临潼秦始皇陵陶俑与战国陶俑体量比较

的是与前代陶俑相比秦俑在体量的宏大（图27-5）；另一方面，“巨大”也可以是一个假想观者对地下军队不寻常体量的反应（图27-6）。关于这后一个方面，任何访问者面临秦俑坑都会感到自己被这支军队所包围环绕，处于它的威力之下，为它的阴影所笼罩。

值得玩味的是，汉代早期的统治者们舍弃了秦始皇的这种对“巨大”的追求，而返回到微型式的场景陈列。汉景帝阳陵中的俑在汉代早期尽管属于较大的一类，其高度也不过相当于秦俑的三分之一左右；而那些出自徐州后楼山等地的俑的高度不过是秦俑的九分之一。虽说这些俑要比秦代以前的东周北方陶俑大一些，但它们

仍可被称为“微型”俑，一个原因是它们的体量远小于所模拟的对象，另一个原因是其缩小的尺寸应是出于有意识的决定。说其尺寸是一个有意识的决定，是因为这些俑的制作地和时间都距秦兵马俑的制作地和时间不远，汉初长安附近的人们对二三十年前制造数千件与真人等大陶俑的壮举必然还记忆犹新。

但为什么汉代帝王不仿效秦代的做法用与真人等大的俑装饰他们自己的墓葬？有些学者从节俭和其他经济考虑的角度去解释，但这一理由很难说明为什么即便在汉代初期之后已经积累了大量财富的情况下，也没有哪一个帝王尝试使用过与真人等大的俑。汉景帝

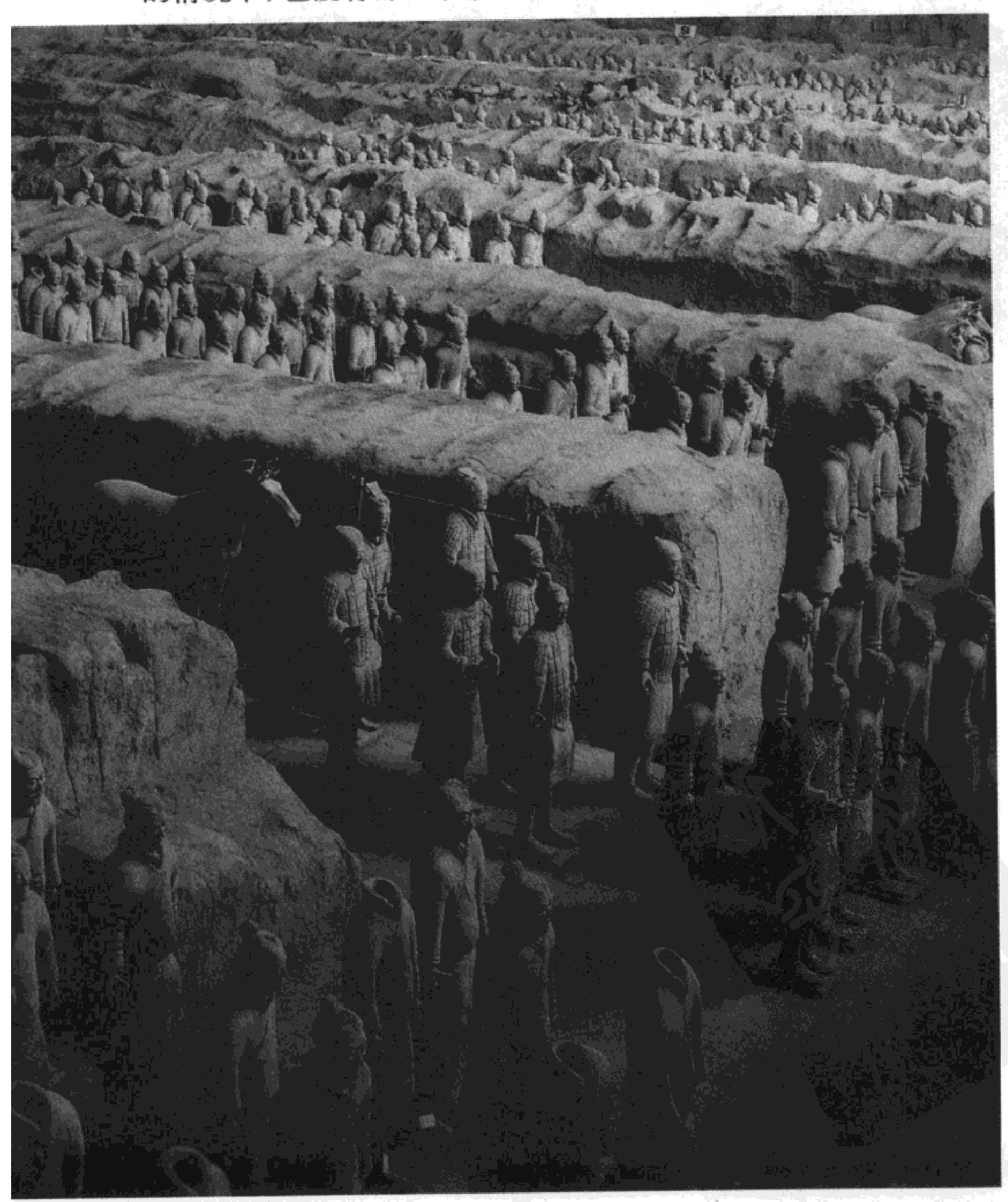


图 27-6　秦始皇陵 1 号兵马俑坑

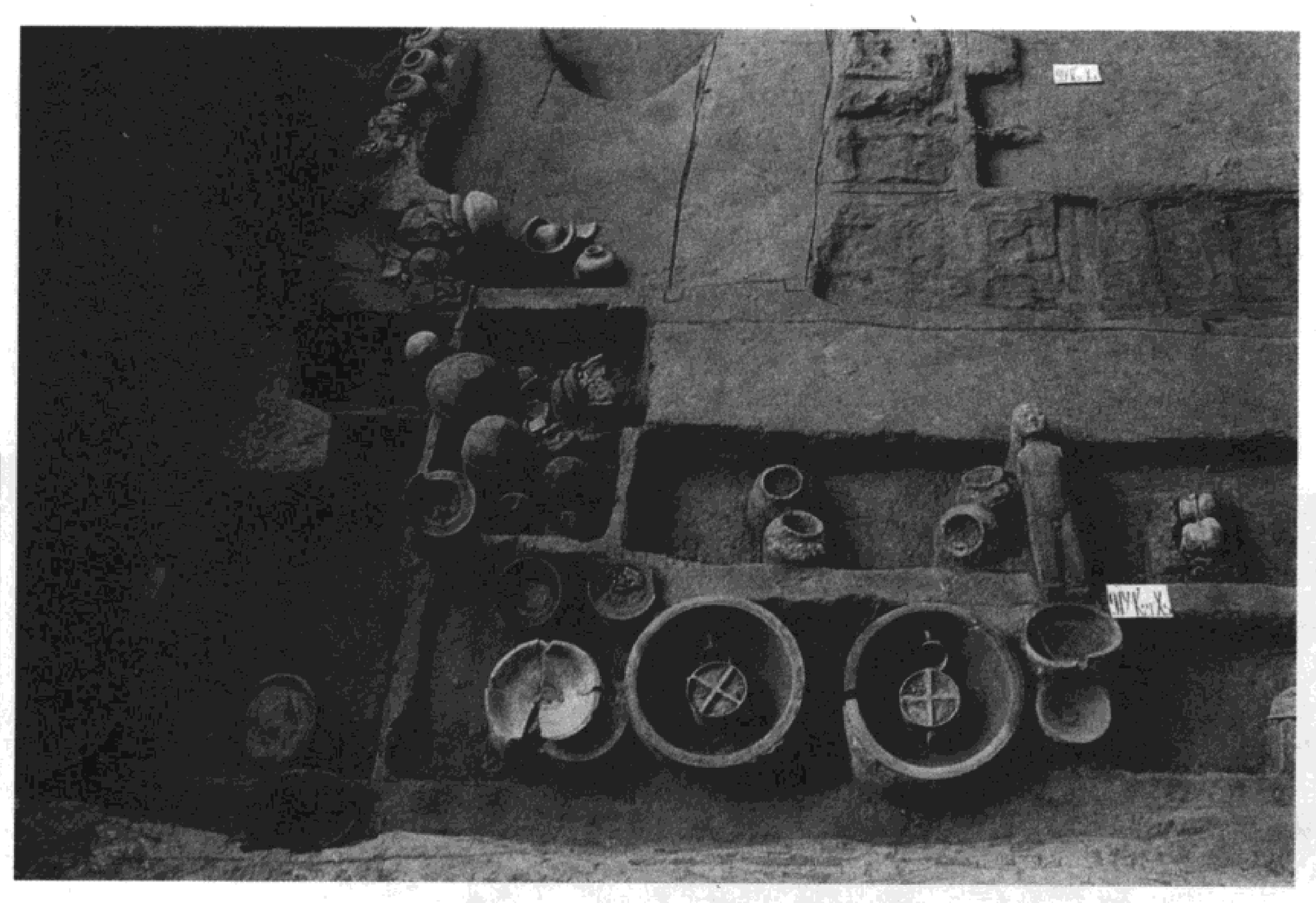


图27-7 陕西咸阳汉景帝阳陵第21号丛葬坑

向以节俭著称，但近年来对他的陵墓——阳陵——的发掘，已经开始显示出一个在概念上说并不亚于骊山陵的宏大计划。该陵南部至少有24个大型随葬坑，其中埋有各式各样的俑和随葬物。[1] 这些随葬坑的长度从25米至291米不等，紧凑地排列在一个精心规划的区域内。其一致的方向和平行式排列显示出它们是作为一个整体来设计的，其内容也的确再现了汉代皇室生活的各个方面。例如第17号坑的南段装有谷物，可以看做是一个地下粮仓，北段马车后面的70个红陶军士俑或许表现保护这一重要食物资源的士兵。第21号方形坑分为三段，分别埋葬各种家畜俑，包括牛、狗、羊、猪和鸡，塑绘精细逼真；该坑中还摆放着灶具和炊具，伴有仆从俑（图27-7）。该坑中的第三个组成部分是士兵俑，身佩长短兵器，守卫于这一地下建筑的四隅。

这里我希望强调说明的一点是：我们不应把这些汉俑仅仅看成是秦俑的缩小和简化，而应该认为它们所构成的“场面”具有不同的艺术目的——其意图是造成一个微型的而非巨型的世界。这个

[1] Wang Xueli, "The Pottery Figurines in Yangling Mausoleum of the Han Dynasty: Melodic Beauty of Pottery Sculpture," in Archaeological Team of Han Mausoleums and Archaeological Institute of Shaanxi Province, *The Colored Figurines in Yang Ling Mausoleum of Han in China*, in Chinese, English and Japanese, (西安，陕西旅游出版社，1992年), pp. 8–13.

意图在阳陵中表露得最为清晰，俑坑中的每一件东西——不仅仅是俑和家畜，而且包括建筑、马车、兵器、锅、灶、斗、升等等——都是现实事物的微型翻版。现代的观者往往感到难以理解为什么这些仿制品被那么精心地按比例缩小。我感到答案必须在“微型化”(miniaturization)艺术表现的特殊目的中去寻找。学者已提出过微型的表现目的在于为一个虚幻的世界创造一个内在的时空系统，[2] 与企图将艺术等同于现实的原大雕塑形象不同，比喻性的微型世界扭曲了现实世界的时空关系。从这个角度说，阳陵和其他汉墓中的微型俑不仅“取代”了人间世界，更重要的是它们构制了一个不受人间自然规律约束的地下世界，以象征生命的无限延续以至永恒。

[2] Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Giantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 65.

框 定 (Framing)

墓俑组成“场面”的功能应该与它们为死者建构象征空间的功能合并起来研究。之所以说是死者的象征空间，因为他（她）是那些模型妻妾和奴仆的假定主人、是那些模型车马和牲畜模型的假定所有者，也是那些模型乐舞表演的假定观看者。认识到这种关系非常重要，因为在这个时期里，死者很少以画像或雕塑的形象出现在墓葬中。[3] 在多数情况下，他（她）在另一个世界的存在是通过“框定”的方法暗示出来的，即通过墓俑和其他随葬品为死者界定一个或多个的“位”。甚至在墓中确有死者画像的情况下，“框定”仍对加强画像的中心地位以及界定死者在墓中的其他“位置”具有重要作用。从这一观念出发，我们可以再回头看一看长台关1号墓的设计。该墓中惟一不含有俑的建筑单元是中部的棺箱，被六个边箱所表现的家庭空间系列所环绕，棺箱中的死者通过这种“框定”而确定了阴宅中主人的地位。

[3] 到目前为止，只有湖南和山东两地发现了五幅带有死者肖像的帛画，两幅为公元前3世纪作品，三幅为西汉早期作品。

此外，我们还发现此墓中的一些边箱中可能有为死者设定的特殊私人空间。如安置车马的椁室中只有御者而没有乘车人；“书斋”中紧靠着墙壁的床榻也显然不是给那两个书僮俑准备的。这两个场面是否是为死者不可见的灵魂而设置的呢？马王堆1号墓的发掘为这一问题提供了答案。该墓墓主是汉初长沙国第一代轪侯利仓的夫

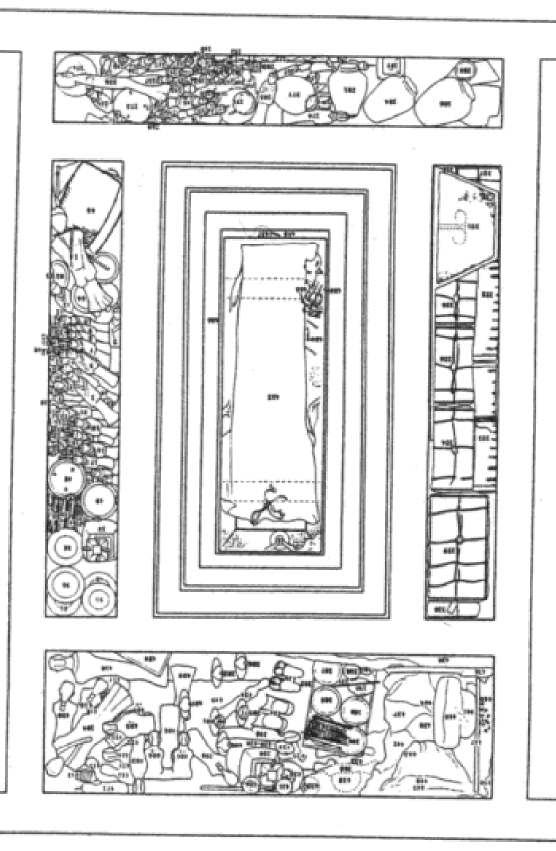


图27-8　湖南长沙马王堆1号西汉墓棺椁平面图

人。[1] 和长台关墓一样，这个墓葬的中心也是由几个边箱围绕的棺室构成（图27-8）。和长台关墓不同的是，此墓中棺室东侧、西侧和南侧的三个边箱满装一层层的生活用品，包括48箱衣物、食品、药物，还有泥制的家庭用品。鉴于每个边箱中都充塞得满满实实，这些物品不可能是为了视觉的观感而陈列的。更恰当地说，它们应是利仓夫人带往来世的物质财产。与这些物品堆积在一起的有103件"僮仆"俑，也可说是她来世居所中的一种特殊财产。但是棺箱北部头箱的陈设则全然不同，如我在《无形之神——中国古代视觉文化中的"位"与对老子的非偶像表现》一文中所说，这里的器物和俑分别排列于地面上的不同位置。室东部有着为某种不可见主体而设置的一个"位"，而一场歌舞表演被安排在室东端。我们可以想象墓主的灵魂在座榻上一边享用食物，一边观看表演的情形。[2]

"框定"在著名的满城1号墓的设计中起着更为关键的作用，该墓墓主刘胜于公元前154年至公元前113年统有今天的河北境内的中山国。墓葬主室中原有两个空座，其上覆以丝质帷帐（图27-9）。器皿、灯盏、香炉和18件俑分列于座位的前方和两旁。这些俑表现的都是随从，摆放在器皿的旁边，仿佛在服侍不可见的宾客。我在另文中已经提出，这两个帷帐中的座位，极有可能是为刘胜及其夫人窦绾的灵魂而设置的。原因之一是窦绾葬于同一墓地，但她自己的墓葬中却没有这样的座。[3] 如果这一设想可靠的话，那么我们可以说满城1号墓里的"框定"特别强调丈夫的主导地位：他的"座"位于中心，被俑和其他相关器物所环绕。

因此，这些案例中的俑是为死者建构"位"（或"位置"）的一个重要手段。"位"是古代中国视觉文化中的一个极其重要的概念，为非表现性的主体再现提供了可能。这一概念隐含于一套完整的视觉语言中，为多种政治和礼仪目的服务。例如，《礼记》中的"明

[1] 这次发掘的最完整的报告材料是两卷本的《长沙马王堆一号汉墓》，北京，文物出版社，1973年。考古迹象表明，马王堆1号墓的年代晚于3号墓，墓主利仓死于公元前168年。见《马王堆二、三号汉墓发掘的主要收获》，《考古》1975年1期，页47。利仓死于公元前186年。

[2] 值得注意的是，置于内棺上的著名的铭旌帛画描绘了年老的轪侯夫人拄着一根拐杖，这根拐杖似乎与床榻旁边的那根拐杖有关。

[3] Wu Hung, "The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs," *Chinese Jades, Colloquies on Art and Archaeology in Asia* no. 18, ed. Rosemary E. Scott, London, Percival David Foundation of Chinese Art, 1997, pp. 147–170. 译文见本书《"玉衣"或"玉人"？——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义》。

堂位”这篇政治文献在界定王权时并不是描写他实际拥有的权力，而是通过在四方朝臣、诸侯、蛮夷首领等层层框架之中为之确立一个中央的位置。在佛教进入中国之前，祖先崇拜在宗教领域中占据主导地位，有关拜祖的礼书教导说，拜祖庙时，祖先神灵应以“牌位”象征，不需有任何肖形的表现。顾名思义，牌位的功能是“位”的标记。其意义在于确定供奉对象的中心位置，而不在于具体描绘这个对象。[4] 牌位立于家庙之中，墓葬中的死者灵魂则往往以空位来象征，通过“框定”的方式以获得位的视觉意义。由此我们可以理解为什么中国古人创作了那么多的俑而较少在墓葬中刻画死者的肖像：这些俑之所以做得那么考究，是因为它们有助于建构死者的位，使死者无形的灵魂有所寄托。

“框定”的基本方式有“凝住”(arrest)和“运动”(movement)两种，以标示灵魂存在的两种不同状态。“凝住”意味着将灵魂固定于一个特定位置，多是在类似于马王堆和满城墓中的那种空座或空榻的帮助下完成的。而“运动”则意味着为灵魂创造一个移动中的位置，多是以一辆空车或一匹无人乘骑的马作为象征。古代礼书中说，送葬的行列中应该有一辆空车，供死者离去的灵魂乘坐。这种车因而被称为“魂车”。[5] 然而，当这种车被埋藏或描绘于墓中时，它的功能随之转变，进而象征死者灵魂前往仙界的旅程。[6] 这种信仰最早出现的时间尚不清楚，但长台关1号墓中的车马可能就反映了这种概念。下文将讨论的始皇陵地下隧道旁的青铜马车，或许是这一传统的延续。满城1号墓中有两辆极精致的马车，停于主

[4] 《礼记·祭义》。

[5] 阮元：《十三经注疏》，页1253，北京：中华书局，1980年。

[6] Wu Hung, "Where Are They Going? Where Did They Come From? — Chariots in Ancient Chinese Tomb Art," *Orientations* 29.6 (June 1998), pp. 22–31. 译文见本书《从哪里来？到哪里去？——汉代丧葬艺术中的“柩车”与“魂车”》。

图 27-9 河北满城西汉刘胜墓复原图

[1] 同上页[1]。

室前的甬道中，面朝墓外。根据其方向以及其他一些迹象，我曾推测第一辆车为“导车”，第二辆为中山王的“魂车”。[1] 东汉时期，甘肃武威雷台的一个2世纪晚期的墓葬里出土了上百件铜马、铜车、仆从和仪卫俑，构成了一个庞大的车马行列。值得注意的是有几辆车无人乘坐，但上面却刻有死者妻妾的名字。死者本人在车马行列中的位置则由一匹无人乘骑但备有鞍銮的最高大的马来体现。这匹马缓步前行，但墓中出土的另一匹同样无人乘骑的马却飞驰于空中，一只马蹄轻踏于展翅的飞燕之上，暗示着一个超凡的旅行。很可能它所象征的是死者的无形灵魂正驾驭此马飞往天堂。

象征性材料（Symbolic material）

“象征性材料”是指制作墓俑的材料具有超于自然雕塑媒材的文化价值，雕塑者对材料的选择反映了这种文化意义。考察考古资料，我们可以看到对这种意义的自觉意识逐渐产生和发展的迹象。这种自觉性在墓俑刚刚出现时尚不明显。据目前所知，在公元前5世纪至公元前3世纪的两百年间，墓俑的材料大体由南北地域所决定，因此是取决于广阔的文化传统，而非基于个人的选择。具体地说，南方楚地的俑以木料做成，而北方诸国的俑则大部分是陶制的。[2] 从这一点说，建于公元前3世纪末叶的秦始皇陵可能是最早有意使用各种材料来制作俑的：这个墓中多数的俑以陶土制作，但又用青铜和石材制作了墓室附近的车马和甲胄。然而，墓俑设计中的复杂材料象征系统可能直到公元前2世纪晚期才逐渐定型，满城1号墓是这个系统的一个极好例证。[3]

该墓的建造不晚于公元前113年，墓在山中凿筑，由一系列内部连通的墓室组成，因此属于当时新出现的“横穴墓”类型（见图27-9）。与长台关1号墓和马王堆1号墓那种“竖穴墓”（见图27-2、27-8）不同，“横穴墓”更着意模仿现世住宅，以中轴线将多个建筑单位联成一个连续空间。[4] 刘胜墓的隧道长达50米，在隧道终点处有两个耳室，右耳室是一个“储藏室”，左耳室则是一个“车库”，甬道之后即是本文前面所讨论过的中央墓室，其中坐落着两个帷帐中的“灵座”或“神座”。后室由两扇厚石门与主室隔开，成为这一墓葬空间系列的

[2] 长子牛家坡7号墓的俑是一个例外，它们是些体量相当大的墓俑（67厘米高），外表涂以黑漆，再绘以衣饰等细节，面部本为泥土做成，后泥土脱落，见590页[1]。

[3] 这一部分是对我先前论文中一种诠释的详细说明，见600页[3]。

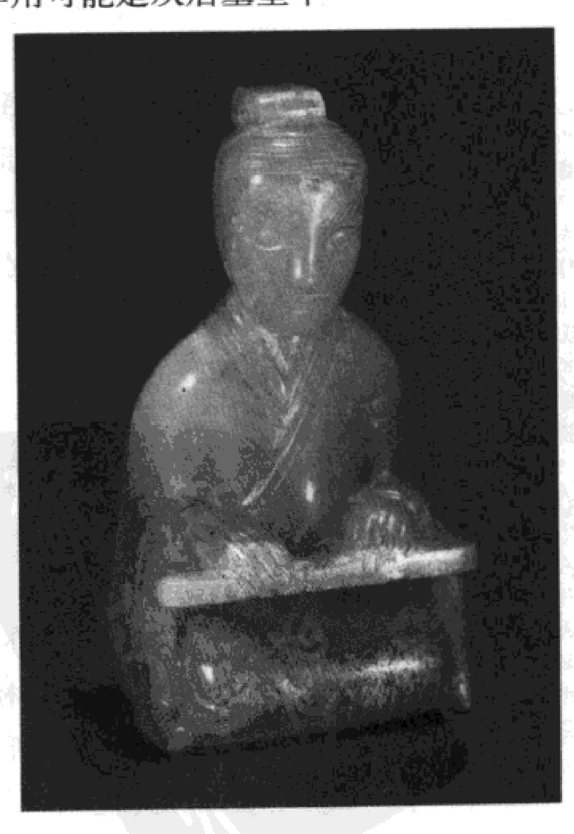
[4] 有关这两种墓葬类型的介绍，见Wang Zhongshu，*Han Civilization*，tr. by K. C. Chang, New Haven and London, Yale University Press, 1982, pp.175–176.

结尾，其中躺着身穿玉衣的中山王刘胜。墓中发现有俑的地方至少有五处（见图27-9）。[5] （1）主室中的中央“灵座”的前方和两边，（2）帷帐之下“灵座”的近旁，（3）灵座与后室石门之间，（4）石门之内通向后室的甬道两侧，（5）后室中的棺椁之内。耐人寻味的是，五组俑是由五类不同材料做成的。这五组俑可以根据其陈设地点分为两大单元：陶、木和铜用于制作主室中的俑，而石俑和玉俑则发现于后室。这一初步观察引导我们在三个不同层面上考察该墓葬的质料象征问题。

[5] 我说“至少”是因为在这五处之外，还在主室南面的“灵座”附近发现一个石俑。我已经谈到这个座位很可能是为葬于满城2号墓的刘胜夫人准备的。这一猜测也能解释为什么这尊俑是主室中惟一的石俑：选这种材料是为了把这个座位和埋在别的墓葬中的刘胜夫人联系起来。

第一，在前室或后室每一单元中，不同材质的俑表现不同对象，并反映了这些对象和死者的不同社会关系。在主室中，陶土与青铜形成对照：18个陶俑表现的是在死者“灵座”周围服役的仆从，而两个错金的青铜俑则放置在帷帐之下，其材料之昂贵和工艺之精湛均表明它们是刘胜的私人所有物。摆在紧靠“灵座”的地方，为的是协助“框定”刘胜无形灵魂的存在。在中央灵座的后面，11辆木制马车模型组成一个象征性礼仪行列。虽然这些模型已经大部分朽坏，但遗留下来的203件青铜车马饰上全部有繁缛的错金纹饰，可见这一车马行列是给墓主准备的，其作用可能是从后墓室中接送刘胜的灵魂去“灵座”接受供奉。在安放尸体的后室中，石和玉形成了对照。4个石俑，两男两女，表现的是侍立于门侧的仆从，而置于棺中、陪伴刘胜尸体的则是一个由纯白玉制成的极其精致的俑（图27-10），表现了一个坐姿端庄、双手凭几的男子，其底部的铭文说明这是一个仙人的形象。

图27-10 河北满城西汉刘胜墓出土玉人



其二，俑的不同材质从属于它们所处的建筑单元。含有陶俑和木制车辆的主室本身就是一个盖瓦顶的木构建筑。主室中置有错金铜俑的“灵座”帷帐也具有错金的青铜框架。石俑守护着石质的墓室。甚至连棺内的那个玉人也不是单独存在的：玉材也被用于制作死者的寿衣和刘胜夫人内棺中的衬里。

其三，墓葬的整体设计基于土木和石头

的二元性（dualism）；同时，贵金属和玉又进一步标示出死者在这两个“二元”区域中的位置。实际上，发现于该墓中的石俑，是中国古代石雕的最早例子之一，公元前2世纪以前，中国人极少以石头来制作人和动物的形象；即便是不可一世的秦始皇，似乎也颇满足于他的陶土兵俑和青铜车马。[1] 一旦石质材料在墓葬艺术中使用，就与传统材料形成对比而生发了新的意义。石头与土木相对立：它的所有特性——坚强、素朴、特别是它的持久性——成为“永恒”的象征。相对而言，脆弱且易受损的陶器和木器则与临时性的、终将磨灭的存在状态相连。这种材料的“二元论”解释了当时用不同材料建造的建筑和雕塑：木构建筑供生者使用，而石庙和祠堂则是献给死者、神灵和仙人。[2] “石”与“死亡”和“成仙”的双重联系加强了“死亡”和“成仙”之间的联系。正如我在别处讨论过的，这一联系为建构来生准备了新的土壤，同时也是东汉时期石质丧葬纪念建筑和雕刻广泛流行的根本原因。[3]

满城1号墓采用了土木和石头的“二元”设计，象征地表达了两种不同的长生观念。一种是早在汉代以前已经出现而在汉代仍然流行的观念，想象来生是前生的继续。另一种观念则可能是汉代的发明，幻想将死者的灵魂送到一个仙境，或是通过将死者的身体变成一个不朽之身来达到长生的目的。这两种理想在满城1号墓中得到综合的运用，并且通过不同的雕塑、建筑材料做出了象征的表达。墓葬的前半部分——包括盖有瓦顶的木构建筑、陶俑和木制车马行列的模型——模仿墓主前世生活。而后半部分——包括石室、石俑、玉俑和“玉衣”——则不再是现世的自然延伸，而是死者化为仙人的地方。[4]

体与面 （Body and face）

墓俑的发明强化了中国美术中对“体”和“面”表现之间的对话：从一开始，一个俑的面部和身体，就在不断的“互动”中构成了两个各自不同而又相互关联的表现领域。暴露在外的面部成为形象创作的持续主题，形象之不同主要反映了艺术风格的差别。身体的处理则较为复杂，至少有三种基本表达方式，[5] 第一种表现生活

[1] 这并不等于说中国古人从不用石头做雕塑，比如商王墓和先秦王墓中就发现有石俑。但这些作品稀少，并且也没有形成一种特殊的艺术传统。

[2] 司马迁在《史记》页3163～3164中记载了西王母石室。现存的献给神仙的石构建筑有河南登封的两对石阙，一对是作为少室山的入口，另一对属于启母庙。见陈明达《汉代的石阙》，《文物》1961年12期，页10～11。

[3] Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp.121–142.

[4] 关于对这一转变的详细讨论，见Wu Hung, "The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs." 译文见本书《"玉衣"或"玉人"？——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义》。

[5] 这三种表达方式中不包括古代文献中称作"符"的一类形象。马王堆1号墓中的36个这种像，表现出拒绝对人的自然描绘的倾向，这些像全以木片制成，略具面目，仍有6件简略具备四肢，身穿粗布衫；另外33块木片只在一端绘有眼睛。这类俑的拙劣外形和制作的粗糙，显然是由有涉其宗教功能之特殊风格选择而造成的。该墓发掘者已正确断言这些半写实的像是用作符的，当时人认为它们有保护死者的法力。然而重要的是要了解，这些像的法力恰好来自它们的非人形貌，这一特征与同墓中的人形俑形成了鲜明的对比。

中的可见形象，艺术家所关注的是人物的外表和随身物品——服装、装饰、兵器、乐器等等，从而有效地表示人物的性别、地位和社会角色。这种类型的俑数量很多，南方和北方都有。在南方的楚国，这种形象常由一块木头刻成；伸开的双臂有时分别做好后用榫卯固定在躯体上。这种俑的两个引人注目的例子发现于湖北江陵义地6号墓（图27-11），二俑具有同样的面容和装束，但姿态不同，一个双手平伸似乎奉献某物，另一个则双手合于胸前作侍立状。这类俑的写实目的也可以解释艺术家为何以雕刻和绘画结合的方式去实现其表现功能。稍晚的秦始皇陵的秦俑虽说是用泥做成的，而且体量也大得多，但采用了类似的表现手段，同样是力图模仿人物的外在特征。



图27-11 湖北江陵义地6号东周墓出土木俑

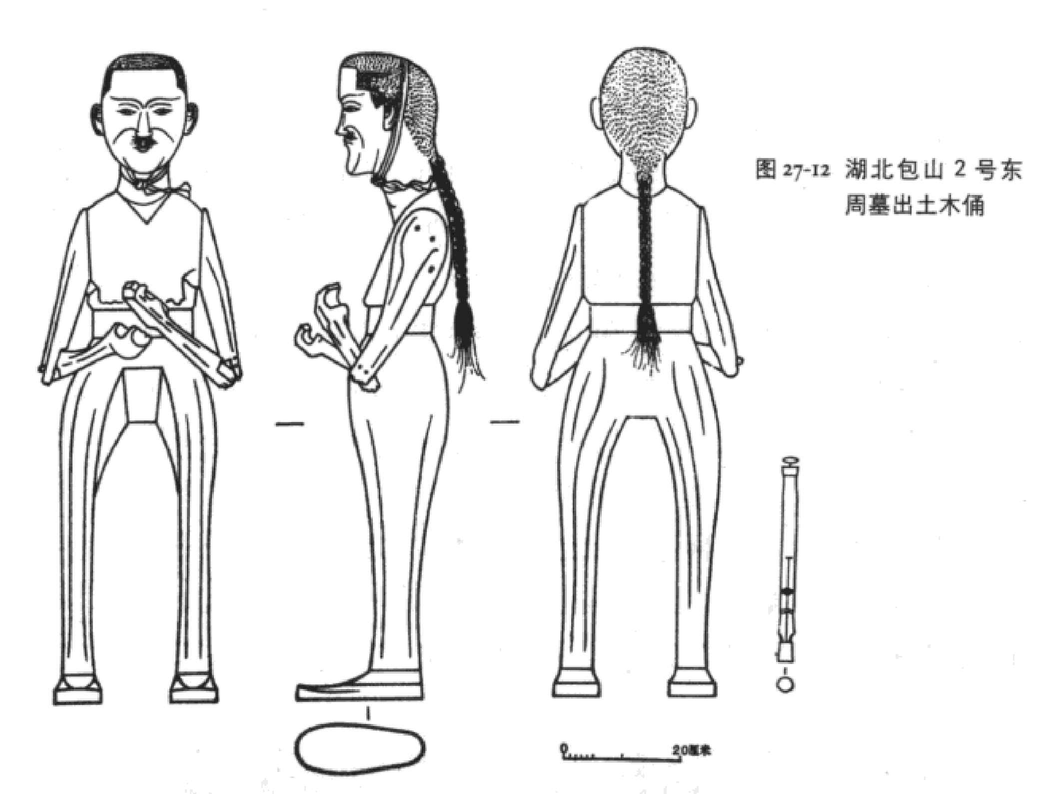


图27-12 湖北包山2号东周墓出土木俑

表现人体的第二种模式是把它做得像个木偶一样，具有可以活动的肢体。古代文献中称这种俑为“象生”。但其之所以象生不是因为它们模仿了人物的衣饰外貌，而是因为它们模仿人体的结构。[1] 以常山墓出土的一尊士兵俑为例，这尊俑有着一张程式化的盾形面孔，艺术家所着重表现的是其复杂的身体：它的手、臂均可以活动，手中还握着一件兵器。[2] 湖北的包山2号墓中出土了两尊大型木俑，高度均在1米以上，不仅胳膊是分开制作的，而且连它们的耳朵、手和脚，也是单独刻好了之后再拼装在一起的，目的在于获得更加复杂的动态和姿势（图27-12）。然而，这种木雕的人体仅仅是用于着装的“躯架”，因此脖子以下的身体部分刻得相当粗糙，而暴露在外的部分则处理得很细心：头面部分刻绘得极为精致，还粘有胡须和发辫。这种对面部和身体的不同处理反映了二者的不同表现功能：暴露在外的面部以其自身特征来表现，而身体是盖在衣服里面的，故而做成了可以活动的骨架。

包山楚墓的这两尊木俑原本穿有丝织品的衣服，因此兼有第三种俑的特征，古代文献中形容这类着衣木俑为“桐人衣纨绨”。[3] 包山俑的衣饰在出土之前已经朽烂，但是从东周至汉代，有相当数量的着衣俑尚幸存至今。鉴于同一墓葬中往往伴有彩绘俑出土，这些穿着打扮华丽的俑所表现的角色，似乎对其拥有者来说特别重要。例如，发现于湖北马山的一座东周晚期墓葬属于一个40岁出头的

[1] 古代文献中称述这种俑的真实性时说：“俑，偶人也，有面目机发，有似于生。”《礼记·檀弓·下》，郑玄注。

[2] 这件俑的图片，见《中国美术五千年》10卷本，卷3，“雕塑·上”，页49，北京，人民美术出版社，1991年。

[3] 《盐铁论·散不足》。

[4] 高明考证这两个男性形象是轪侯夫人家中的宦官头领。《长沙马王堆一号墓“冠人”俑》，《考古》1973年4期，页255～257。

[5] 到目前为止，这类大部分为男性及少数女性裸体俑发现于几座皇室成员墓葬中。西汉都城长安外一组21所官窑中还发现了一些未曾完工就废弃的同类俑。从这些出土此类俑的墓葬和窑址的年代来看，这类俑有可能发明于公元前2世纪中叶前后，如出土于阳陵的俑所证实的；又如宣帝（公元前73—前48年在位）杜陵附近随葬坑俑所证明的，这类俑在一定范围内持续使用至公元前1世纪中叶。

贵族妇女。该墓保存十分完好，墓中发现的8个俑当中，4尊是放在棺箱上方的头箱里的，高度均在60厘米上下，皆身穿绣有诡谲图案的丝衣。这些女性俑与边箱里的那些绘制粗糙、高度仅有30厘米左右的俑有着显著的不同。头箱当中的其他物品包括铜镜、梳子、鞋子、内衣，还有铜器和漆盒之类的私人用品。从它们所处的不同环境关系考虑，头箱中的这些俑表现的极有可能是死者的私人随从，而边箱中的那些则代表一般家仆。

晚于马山墓约1个世纪的马王堆1号墓，为俑的分类研究提供了一个更加复杂的案例。如前所述，墓中的131件俑多是发现于各个边箱，分别表现轪侯夫人的私人侍从、歌舞伎乐和仆人。这最后的一组——103个仆人俑，刻绘都很简单。和这些仆人俑摆放在一起的有两个头戴高冠、身穿丝袍的大俑（图27-13），其高度几乎是仆人俑的两倍，其中的一件上面书有“冠人”名衔，可见这两尊俑表现的皆为轪侯夫人的管家。[8]

需要强调的是，给俑穿衣服并不仅仅是加强其角色重要性的一种便捷方式。“着衣”俑形成一个层叠式表现结构，尽管身体最终被遮盖了，但它仍然是人体表现的一个核心部分；而且这类俑的发展也的确显现出对被遮蔽的身体的逐渐重视。包山俑的身体仍是粗糙的木头骨架，马王堆的一些“着衣”俑已经可以看到很明确的躯干，有着圆滑的肩膀和宽阔的臀部。这个发展最终导致一个关键性的历史转折：公元前2世纪中期前后，一种“裸体”俑被大量制作（图27-14）。[9] 与在此前后的所有墓俑不同，这些裸体的形象排除了脸部和身体的不和谐与对立，将二者统一到一体化的表现之中。艺术家不再以雕塑和绘画手段模拟人物的衣饰外表，而是从衣服所覆盖的身体开始，去创造一个自然的人类形象。[10] 最引人注意的是，这些俑的形象反映了中国艺术中罕见的对身体物质性的强烈兴趣：每个形象都塑造得很细心，其胸部微微凸起的肌肉、稍稍突出的锁骨、浑圆的双臂，还有诸如肚脐和性器官等通常较为隐秘的身体特征，都得到仔细的表现。身体的表面打磨光滑，再涂上橙色以仿效皮肤颜色。有些俑的表面遗有丝织品残迹，表明原本穿有衣服。

但这些俑也提出一个难于回答的问题：如果它们最终是要穿上衣服的，为什么要对它们的身体做如此精心的塑造和绘制？在我

[10] 所有这些裸俑都没有手臂：在每个肩膀旁是一个扁平的圆形平面，其中间的圆洞通到胸部。学者认为，这个洞是用来安装可活动手臂的，由于其可腐性原料，它们已完全朽坏。

图27-13 湖南长沙马王堆1号西汉墓出土“冠人”俑



图 27-14 陕西咸阳汉景帝阳陵丛葬坑出土陶俑



看来，问题的答案只能是：对其制造者说来，俑的衣服和身饰是同等重要的表现对象。必须要首先做出人物裸体然后才给它穿上衣服，因为现实生活中情况即是如此。因此，制作这样的俑意味着一种特殊的现实主义意图，这种现实主义并不在于逼真的形象再现，而在于仿效一个“创造过程”，其艺术目标因此在人的创造力和神的创造力之间画上等号。饶有兴味的是，大约正是在这段时期，中国出现了一个造人的神话，其中心人物是女娲——一个在东周末至汉代被赋予“造物主”地位的上古女神。女娲的主要功绩是创造人

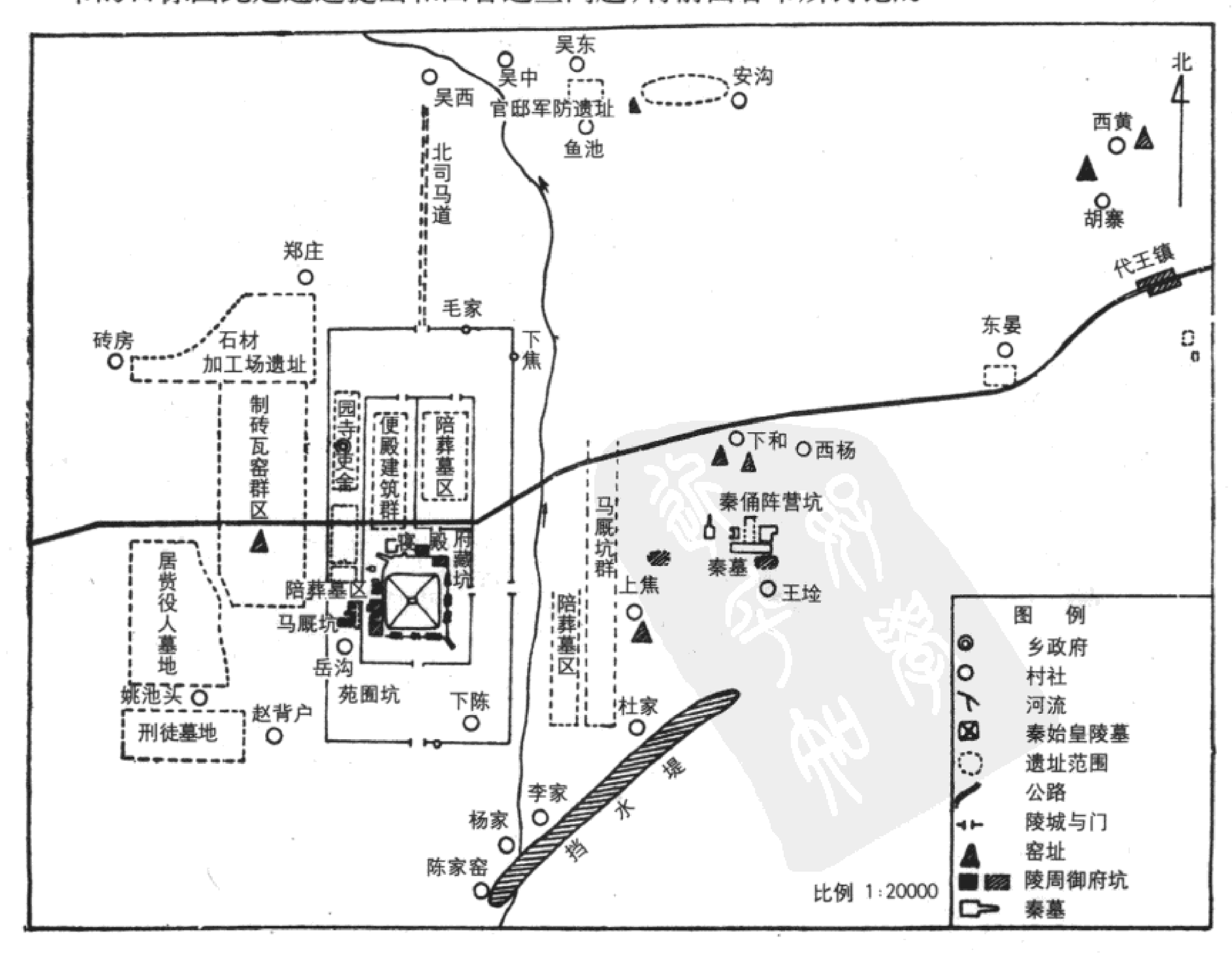
类，如成书于2世纪的《风俗通》记载："传说天地开裂，尚未有人，女娲抟土造人。"[1] "抟土造人"的意向显然取之于当时的艺术生产，但这个神话同时也将无名匠人的造俑活动比附为天神造人。

[1] 应劭:《风俗通义附佚文》卷1，页83，北京，1943年。

个案研究：秦始皇俑

从1976年秦始皇的"地下军团"重见天日，这支大军随之成为各种著述的主题。本节的目的不在于提供有关这批雕塑的额外信息，也不是要对它们的身份做新的考证。我所希望的是拓宽观察的范围，把兵马俑和同一陵园中出土的其他群组的俑联系起来观察和解释。我们的问题因此就不限于每个兵俑的图像学和风格问题，甚至也不限于地下军团的身份及其礼仪功能。我们更想知道的是，为什么在这座陵墓的不同部位中所发现的俑的大小、材质及组织方式不同；这些俑和陵园中所埋葬的真人、动物以及各种物品的关系如何。更为重要的是，这些俑是如何象征秦始皇在来世的存在的。这一节的目标因此是通过提出和回答这些问题，将前面各节所讨论的

图 27-15 陕西临潼秦始皇陵园平面布局示意图



墓俑的各个方面，纳入到一项个案中做综合考察。

对于骊山始皇陵的考古调查和发掘已经开始显示出这座陵园的大体结构（图27-15）。[1] 始皇的坟墓坐落于陵园的中心，陵园有两重围墙，巨大的方锥形坟丘占据了陵园中央部分的南半。位于这座人造山陵之下的墓室至今尚未发掘，但据司马迁的记载，这个隐秘的空间被设计成一个微型宇宙。[2] 墓葬封土的北面原有一大型建筑，可能是陈设祭供的享殿。环绕着封土堆有许多独立的陪葬坑，有的设有地下通道与墓室相接。两辆青铜马车和几辆木制马车的残迹发现于封土西边墓道的近旁。陵园内园的东北角处有几排中小型墓，可能是秦始皇妾妃的墓葬，由于她们没有给秦始皇留下子嗣，因而被逼令陪葬秦陵。陵园的两重围墙之间发现了几组礼官和宫人的居住建筑基址。这一环形区域东西侧的地下储藏尤其丰富，包括两个很大的皇家"马厩"、一个宫廷"动物园"以及文官和杂技陶俑。

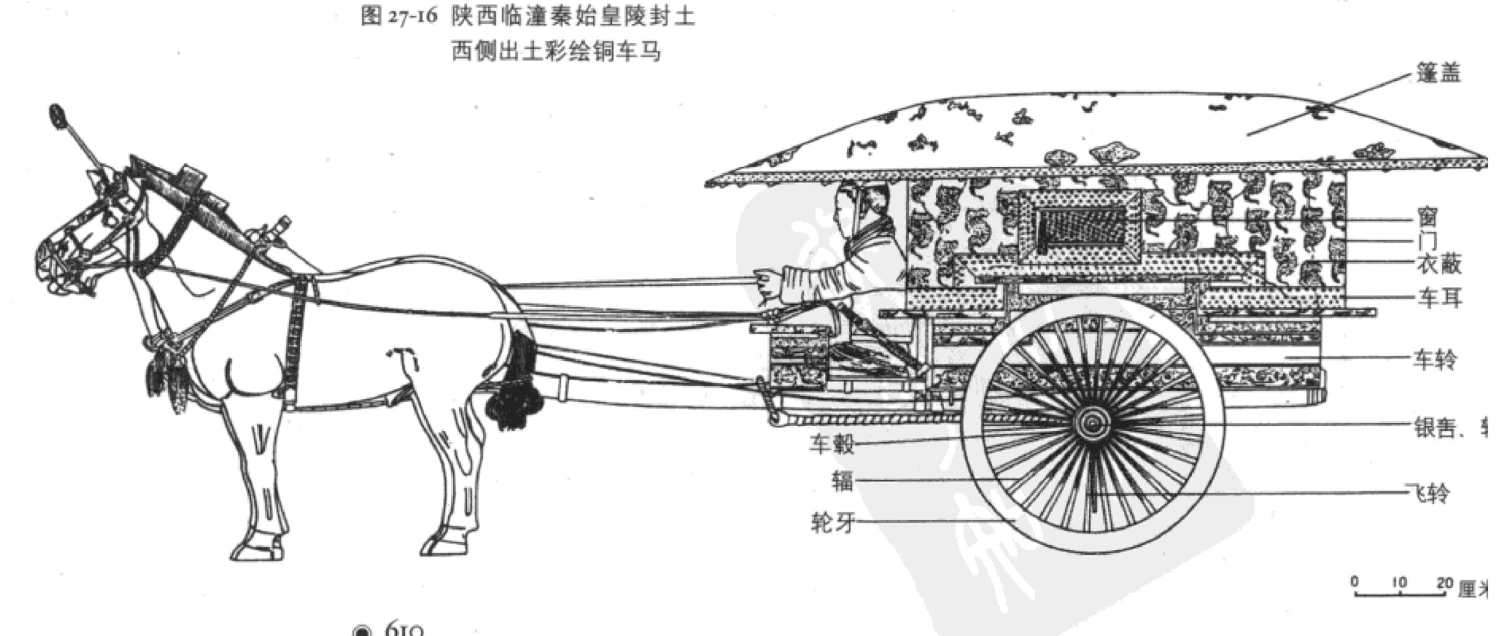
综合陵园内的这些发现，我们可以清楚地看到两重围墙之内的中央区域是秦始皇的私人领地，两重围墙之间代表他的宫闱。[3] 围墙外面的广大地区则象征着秦帝国，所埋葬的朝臣、奴隶和仿制的地下军队反映了秦代的国家机构。陵园东侧约350米处整齐地排列着17个规模可观的墓葬，其墓主皆属于贵族阶层，但从部分死者的尸骨曾被斩成多段来看，他们显然死于非命。根据史料，学者们猜测死者可能是公元前208年于秦始皇死后处死的一批王公大臣。他们因此可被看做一种特殊的人牲。17座墓葬稍东是另外一个大

[1] 这些考古发掘的英文摘要包括Arthur Cotterell, *The First Emperor of China*, London, Penguin Books, 1981, pp. 16–53; Robert Thorp, "An Archaeological Reconstruction of the Lishan Necropolis," in G. Kuwayama ed., *The Great Bronze Age of China — A Symposium*, Los Angeles County Museum, pp.72–83. 关于这些考古发掘的最新总结见王学理《秦始皇陵研究》，上海，上海人民出版社，1994年。

[2] 司马迁：《史记》，页265。

[3] 见《秦始皇陵园考古报告》，北京，科学出版社，2000年。这种结构可以与战国时期中山国皇家陵园的设计相比较。根据这种设计，中山陵园也是由两重墙围绕。两重墙内的中心部分称作"内宫"；两重墙之间的空间称作"中宫"。见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 113–114.

图27-16 陕西临潼秦始皇陵封土西侧出土彩绘铜车马



型车马厩，再东是著名的兵马俑坑，两处皆出土了大量的陶俑雕塑，这一点俟后将还会谈及。陵园西侧与东侧的17座墓和车马厩大约对称的位置，是埋有大量囚徒的墓地，其中不少死于非命。

根据骊山陵的大体结构，我们可以勾画出各组俑的分布并设法去理解它们的意义。我在前面的讨论中已经阐述了研究这些形象的几种角度，其中包括其在陵墓中所处的特定位置及与始皇墓室的距离；俑和其他随葬动物或器物之间的关系；俑的材质、尺寸和结构方式。根据这些特征，我们可以把骊山陵出土的俑分成三类：(1)可能是为了秦始皇在另一个世界的旅行而制作的，包括两驾铜车马，(2)表示供职于皇家车马库和宫室园豫的圉官和服侍人员的陶俑，也包括伎乐俑，(3)表示秦朝帝国卫队的文武官员和士兵的陶俑。以下分别加以说明。

每一驾铜车皆有四匹马和一个御者，但车的类型则不同。● 前面一驾225厘米长、152厘米高，带有一个伞盖和一个较浅的车厢，可看成是一辆“导车”。后面一驾317厘米长、106.2厘米高，密封的车厢上面有一个微呈弧形的宽敞顶盖。两车的御者也是用青铜做成的，约当真人一半大小。制作者显然意图做出高度写实的同代人形象，不仅御者的面孔和衣着细节表现得极为细致，而且还给他们戴上了玉饰，加以彩绘。两车的另一个显著特征是其组合式结构：与通常所见的一体铸造的雕塑不同，每辆车都由许多单独的部件组成，先分别铸好之后再组装在一起。这样，两车的制作程序实际模仿了真车的制造。特别是第二辆车，可说是青铜制作的奇迹：3462个组合部件，用铜1241千克，把一个装备齐全、半大于真的车辆表现得惊人地精确(图27-16)。●

由于其异常奢华的结构和装饰，许多学者认为这第二辆铜车复制的是秦始皇的私人用车，或称温椋车。但令人不解的是车中并无乘车人。● 为了解释这一现象，我首先要提请大家注意的是，和另外两类俑不同，这两辆铜车马和御者被埋在陵园的最靠中心的地带(见图27-15)。停放两辆铜车的木室附于西墓道之侧，因而与皇陵实际相连。从制作材料看，两辆车不仅不同于兵马俑坑中的木构战车，也有异于其毗邻墓室中的车，尽管那里面的车装饰得也很精致，但依旧是些木车。其实，这两辆铜车与毗邻墓室中的木车很有可能共

● 关于这些车马的发掘情况，见秦始皇兵马俑博物馆、陕西考古研究所，《秦始皇铜车马发掘报告》，北京，文物出版社，1998年。

● 关于这一铜车马的全面介绍，见袁仲一、程学华《秦陵二号铜车马》；秦俑坑考古队、秦始皇兵马俑博物馆：《秦陵二号铜车马》，西安，《考古与文物》编辑部，页3~61，1983年。

● 袁仲一、程学华：《秦陵二号铜车马》，页46~49。

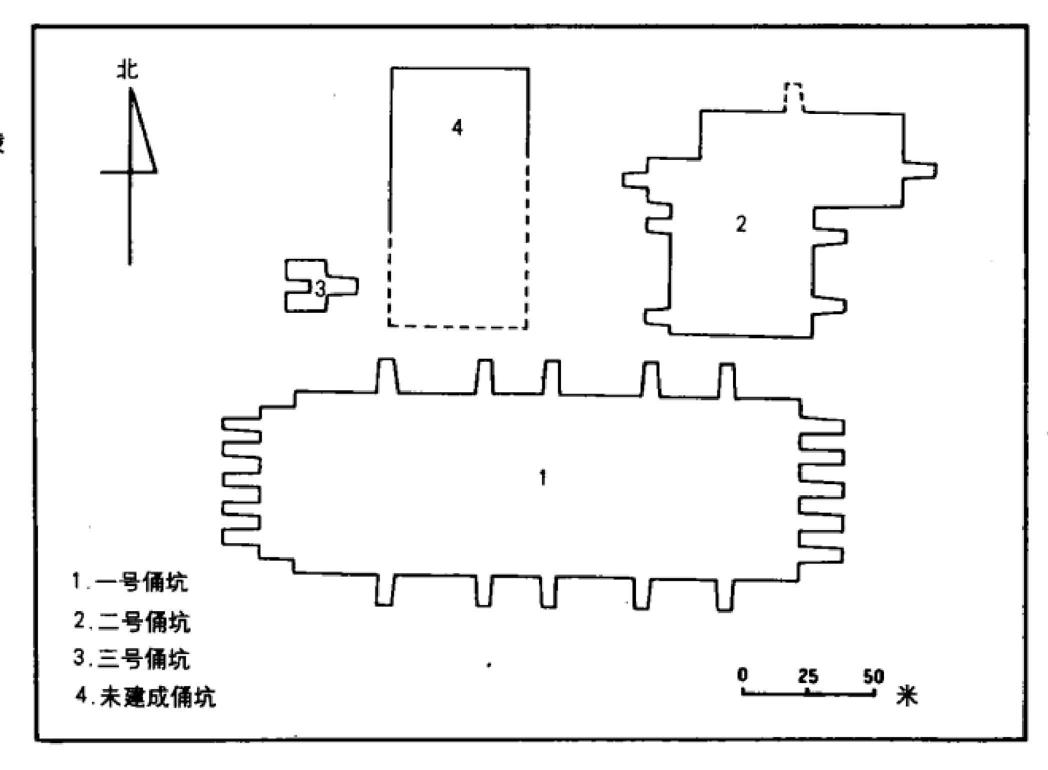


图27-17 陕西临潼秦始皇陵兵马俑坑分布图

同组成一个特殊的礼仪行列，停靠在皇陵的外面。如前面提到的，古代的中国葬礼中往往给死者配备一辆“魂车”，考古发现的这种车辆均朝向墓外，象征着死者灵魂去往仙界的旅行。始皇陵中的这两辆铜车也都是面朝西方，作离开皇陵状。因此二车及其御者极有可能属于一个象征性礼仪行列的一部分，其中的屋状轿车即为秦始皇的“魂车”。这个推想可以解释这两车的特殊地点、方向、类型、材料和装饰，也能回答为什么车中没有乘车人的问题。考古学家最近又报道了该墓封土北面发现第二组青铜和木制车辆的情况。● 或许当时造有多辆“魂车”，停放于陵墓的四边，以便秦始皇灵魂向任何方向的旅行。

● 王学理：《秦始皇陵研究》，页110。

第二种类型的俑包含有呈站立和跪坐姿态的男性红陶人物俑。除了近日发现的文官俑和伎乐俑外，● 其他陶人都是和真实动物埋在一起的。这些动物不是殉葬于地下马厩中的马，就是地下动物园中的兽类和禽鸟。如上所说，两个巨大马厩和一个动物园坐落在陵墓西侧的两重围墙之间，其中一个马厩117米长，是一个木构长廊，里面容纳了几百匹在埋葬之前屠宰过的马，该马厩中的11躯陶俑全与真人等高，表现的是不同品级的职官。靠近这个马厩之处有排成三列的51个殉葬坑，共同组成那个地下动物园。中间一列的葬坑中各有一只动物或禽鸟，随葬有一个陶盆，继续给动物提供水和食物。两旁各有14个两米深的方形葬坑，每坑中埋有一陶人，衣

● 段清波：《武俑之后是文俑——秦始皇陵园文官俑百戏俑发掘记》，《文物天地》2001年6期，页17～19。

着较简朴，既不戴冠，也不持兵器，表现的是动物饲养者或驯兽人。每个俑的近旁陪葬一个陶罐，仿佛提醒他们在阴间仍需尽守职责喂养皇家动物。

与近旁马厩中的站立官吏不同的是，这些动物饲养人体量较小，且全部呈跪坐姿态。[●] 同样姿态和大小陶人也发现于陵园东墙之外的马厩中，表现的应是正在工作的马夫。这些俑之所以身量较小，可能是其身份较低的缘故。据估计，这个马厩可能表现的是一个政府马厩，而非皇家马厩，其中共有300到400个独立葬坑，每坑中埋有一匹真马或一个马夫俑，有的埋有一马一俑。这里的马匹都陪葬有陶盆和陶罐，马夫的身旁有油灯和铁器工具，暗示这些牲畜和人员要在冥间继续为秦始皇役使。

● 这些跪坐的像高约65厘米，是非真人大小的雕像：摆放成这一姿势，一个1.85米的人会高约1米。

第三类俑即为那支众所周知的地下军队，其与前两类俑不同的主要特征包括：(1) 他们在陵区的外围形成了一个相对独立的单位；(2) 不仅人像是陶制，马也是陶制；(3) 他们装配有青铜兵器和实战用的战车。学者对于这支军队及其各部的功能和定名提出了不同的推想，中国考古学家中的一个主流观点是四个俑坑共同组成了秦朝的皇室禁卫军：1号坑、2号坑以及未完成的4号坑表现的是左、右、中三军；较小的3号坑是整个大军的总指挥部（图27-17）。[●] 这支大军拥有实际大小的人马形象约8000躯，堪称人类历史上最大的墓俑“场面”。

● Wang Renbo, "General Comments on Chinese Funerary Sculpture," in George Kuwayama ed., *The Quest for Eternity*, pp. 39–61；特别是 pp.41–44.

规模最大的1号坑为长方形，东西210米，南北62米，四围环绕以连续的长廊。坑内东西平行排列的9个廊室中容纳了约6000名士兵和160匹马的陶俑军团。这支主要由步兵组成的兵团，与2号坑中的战车和骑兵兵团相得益彰。[●] 2号坑位于1号坑北约20米、呈L形，内置939躯士兵和472匹战马。这些兵马被分成4组：跪射俑方队在东，战车方队据南半部，步兵和战车合并的方队据以中央，骑兵方队则占有北半部。[●]

● 关于这一俑坑的发掘，见陕西省考古所、秦俑坑考古队《秦始皇陵兵马俑坑：《一号坑发掘报告，1974—1984》，2卷，北京，文物出版社，1988年。

● 有关这一俑坑的发掘，见秦俑坑考古队《秦始皇陵东侧第二号兵马俑坑钻探试掘简报》，《文物》1978年5期，页1～19。

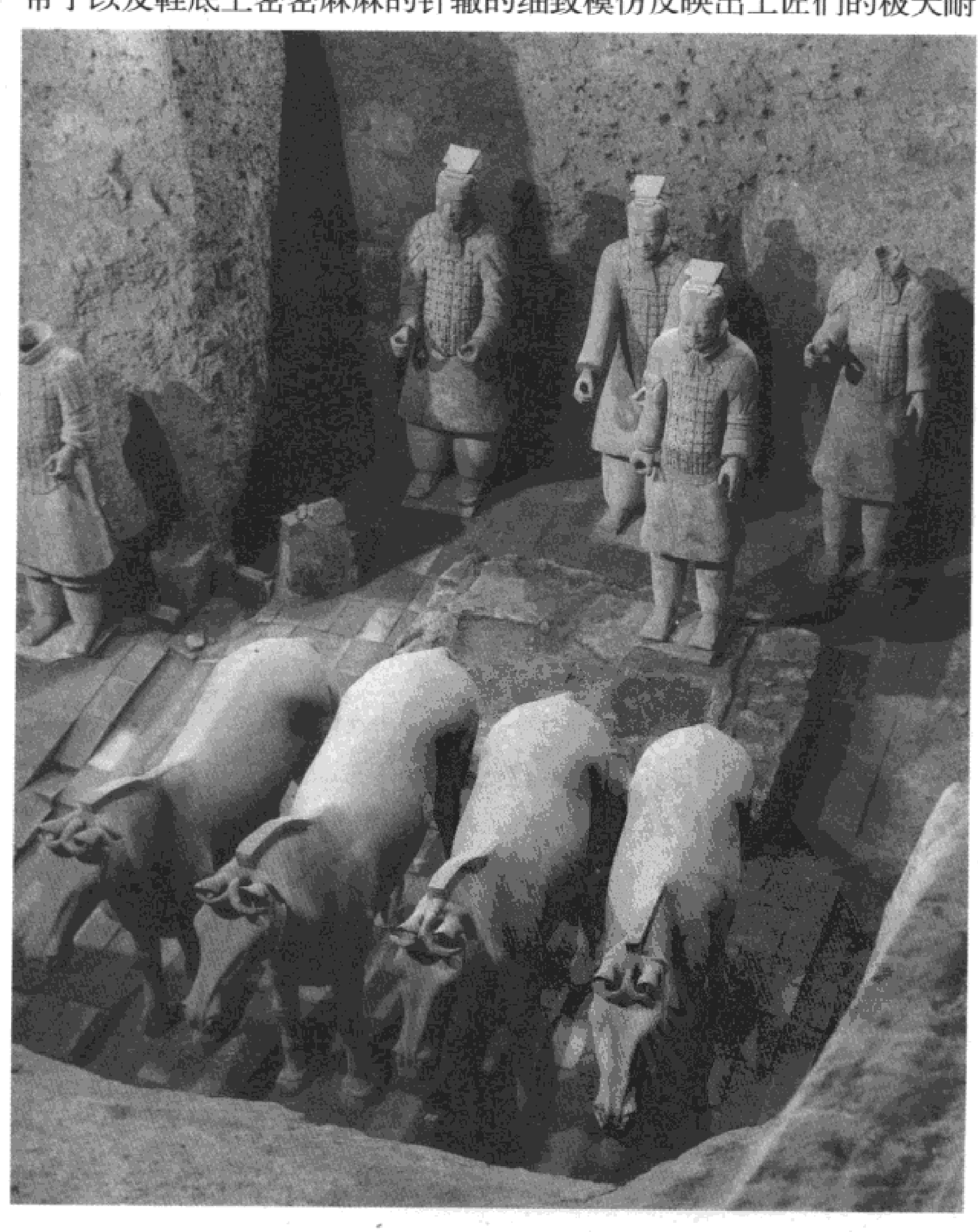
第4号坑未曾完成，将其定为秦帝国禁卫军的一个核心组成部分，目前仍属假说。最小的3号俑坑则明显模仿一个军事指挥部，里面驻扎着整个大军的主帅。[●] 的确，这个主帅的战车套有4匹马，占据着这个形状不规则的地下空间的中心（图27-18）。车上原有伞盖，车箱饰有富丽的漆绘纹样，还有4个高大的护从亲兵和68夹持军

● 关于这一俑坑的发掘，见秦俑坑考古队《秦始皇陵东侧第三号兵马俑坑清理简报》，《文物》1979年12期，页1～12。

士。可是，那个主帅却不在俑坑之中。有的学者猜测他可能是俑坑西侧15米处的一个秦代大墓的墓主。但我认为更大的一个可能是：这个无形的主帅就是秦始皇本人。正像皇陵旁边的那辆铜车那样，秦始皇在冥间的存在是不能以肖像来实际表现的，而只能以空虚的“位”来象征。

许多文章致力于探讨这些陶俑的制作程序。大体上说，每个俑都分成三个部分来制作和连接：一个是头、一个是手臂、再一个是躯干。躯干为手塑，另两部分则采用模制。但无论是手塑还是模制，都是首先做出每个部件的大概形状，然后再上一层细泥浆，以便于刻画头发、胡须、眼睛、嘴巴、肌肉和筋腱、衣领、衣褶、腰带和带钩、绑腿和铠甲等细节。对各种发型、铠甲的甲片、连接甲片的带子以及鞋底上密密麻麻的针脚的细致模仿反映出工匠们的极大耐

图 27-18 陕西临潼秦始皇陵3号俑坑



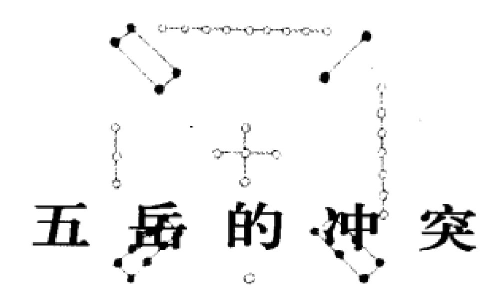
心。他们首先关注的显然是标识武士们战争功能和等级的形态特点。所以，尽管每个俑似乎是表现单独个体，它们的基本功能仍然是塑造某种类型或角色。但是通过对身体部件的组装和对面部特征的手工修饰，塑造者也可以在一定程度上赋予每个俑不同的外貌。事实上，尽管我们可以根据这些兵俑的服装、姿态和手中所持的兵器将其分入几种不同军事编制，但它们面部的微妙变化却是不可能以固定类型来区分的。因此我同意莱迪斯拉夫·凯思纳（Ladislav Kesner）的说法：这些俑“既不是个体形象的真实写照，也不是理想化的概念样板”，它们所反映的是“创造一种特殊需要所要求的那种真实的动机”。[1]

这个动机以及俑的材料和使用环境，可说是综合了先秦时期不同地区的墓俑传统。如前面所讨论的，楚墓中的俑通常和其他随葬物——包括以各种材料制成的实用器物——埋在一起以再现社会生活，比如组成一个车马厩或者厨房等等。秦代的陶俑继承了这一传统，也和真实的动物、马车、兵器以及实用器具合埋在一起。正如凯思纳在其关于秦俑的一篇优秀论文中所提出的那样，这些陶制人像只是骊山陵中所见的几种艺术表现方式的一种。每种方式——无论是殉葬的真人和真动物、陶人和陶马，或者铜人铜马——表明了一个不同的构想。这些真实的和人造的形象共同构成了“一个适于秦始皇的地下长眠的真实”[2]。但我希望指出的是，在这一来世的“真实”当中，与秦始皇关系最密切的人——他的妻妾、臣僚和亲属——是以人殉的形式出现的，而普通的行政和军事角色则以陶俑的形式出现。这一传统可以追溯到前文讨论过的东周墓葬，其中人殉和陶俑出现于同一埋葬环境但暗示着某种社会等级差别。但如果说这些早期陶俑仅仅构制了一些小型场面，那么秦代这项计划的威力则首先体现于其巨大的规模。虽然到现在为止我们接触到的可能仍然是这座旷世陵墓的表面，但是重现人世的俑和其他随葬物品已经开始揭示其设计中的一套复杂的象征系统。

（李清泉　译）

[1] Ladislav Kesner, "Likeness of No One: (Re) presenting the First Emperor's Army," pp. 126, 129.

[2] 同上，p. 126.



五岳的冲突

历史与政治的纪念碑

(1993年)

"岳"的概念意味着一座由岩石、土壤、山泉、树木构成的自然形态的山被赋予了一种文化上的象征意义：它已成为一个独立的文化实体而与周围的"自然"世界区别开来。"岳"与人工修筑的礼制建筑不同：它们作为一种由自然转化而成的文化构成不断地被褒扬封祀和勒石纪铭；它们高峻的山势、壮观的景象和包容一切的气概给予它们一种至尊的外表。它们似乎体现了一种超人的力量。但同时，诸岳名号的确立、追封和削夺实际上也是一种人们用以控制权力、确立地位的政治手段。"岳"往往被赋予了一种超乎自然的意义，但本文所要讨论的并非是人类对自然界的凌驾和控制，而是"岳"所体现的意识形态。特定的"岳"是特定意识形态的派生物，体现了一种政治、宗教或历史传统上的独特含义。更具体地说，人们选择哪一座山为"岳"往往有其宗教的、政治的和历史传统的背景。

因之，本文的主要意图有二：一是对诸岳地位的升降进行探究，一是对"岳"的不同组合模式进行比较。本文不专注于对零散文献的收集和考订，或对某一特殊封禅活动进行详尽描述。● 我希望做的是对诸岳所反映的社会政治观念形态——特别是它们在政治领域里所扮演的角色——进行综合考察。为此目的，本文以五岳中最为重要的两岳——泰山和嵩山作为讨论的主要对象。

● 代表西方学者在这两方面成就的著作为：Edouard Chavannes, *Le T'ai Chan*, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1910; Susan Naquin, Chun-fang Yu, *Pilgrims and Sacred Sites in China*, Berkeley, University of California Press, 1992.

官方的五岳系统确立于公元前72年。据《汉书》记载，西汉宣帝（公元前73—前49年在位）在这一年将奉祀五岳纳入国家祀

典。汉宣帝所定的五岳即东岳泰山、中岳太室（即嵩山）、南岳潜山（即霍山）、西岳华山及北岳常山。按照宣帝诏令，祭祀五岳由有司行事，泰山每岁五祀，余四岳每岁三祀。[2]

[2] 班固：《汉书》，页1249，北京，中华书局，1962年。

如图28-1所示，这一五岳系统貌似均衡而实存内在矛盾。按照其所根据的“五行”之说，五岳应以中岳嵩山为中心。而且早在汉武帝（公元前140—前87年在位）时，汉朝皇室就已把自身政权明定为“土德”，中岳嵩山因此理应是汉帝国的象征。但在宣帝的五岳系统中，东岳泰山仍是行封禅大礼的所在，为五岳中享祀最频繁者。由此我们可以看到这一系统中泰山与嵩山间、东方与中原间、封禅礼仪与五行学说间的相互抵触。汉宣帝将泰山和嵩山都纳入到五岳之中，似乎可以看做是历史传统与政治权力互相妥协的结果。这种既竞争又妥协的情形可以追溯到中国大一统之前的历史时期。

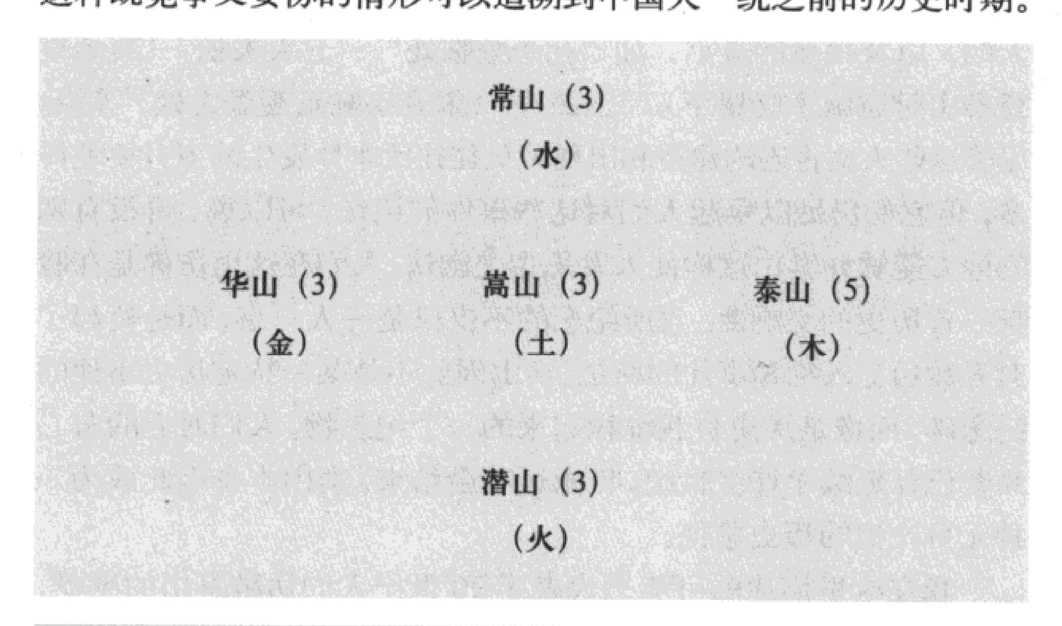


图28-1 汉宣帝所定“五岳”系统（数字表示岁祀次数）

泰山：传统礼制的权威

今天人们游览泰山，出发点是泰安城内的岱庙。唐代以来历代帝王在这里树立的一通通巨大石碑矗立在龟趺石座上。秦汉以来的其他石刻，排列在长长的廊道一侧。这些碑铭石刻由于其年深月久而价值愈增。相传汉武帝所植的五棵巨大的松柏，也可以称得上是无价之宝。岱庙以古树荟萃而闻名，其中年代最为久远的“六朝松”据说已经存活了1500余年，但现在的高度仍不足3尺。

岱庙正北是长长的通天街，参观者沿着它可以直抵岱宗坊，这便是泰山山门。过了这道山门，石级继续延伸。山路不是盘旋而上，而几乎是垂直向上直达山顶。这样陡峭的阶梯更加衬托出山势的高峻。（据称在古代，因为泰山是神山，修路时不能伤及山脉，所以修筑石阶的石材只能从他处开采运来。）石阶旁的峭壁上满布劈崖凿题的碑铭，游客们常常被留题者熟悉的名字或精湛的书法所吸引而驻足忘返，他们辨认刻石者的姓名，推测他们的时代，揣摩他们的墨迹。由于山脚刻铭的年代相对要晚，越往上年代则越为久远。这样，沿循着这些题铭攀登而上，游客们感到自己正在一步一步地踏寻岁月的痕迹，深入历史。而当他们登临岱顶面对无字碑时，就宛如到达了沉寂无声的历史源头。

登山一路上会经过不少的门楼和牌坊，如一天坊、中天门、南天门，以及很多的景点，如“孔子登临处”、“五大夫松”（秦始皇登泰山时避雨于此树下）、“玉照屏”（宋真宗驻足观景之处）等等。尽管这些人文古迹的建造和出现时代往往比事件发生的岁月要晚得多，但它们仍足以唤起人们对这些事件的记忆。可以说，再没有别的地方能够如泰山这样使人发思古之幽情。人们在这里仿佛是在聆听一首历史的交响曲：它所纪念的不仅仅是一人一事，而是唤起了对无数历史人物和事件的回忆。泰山因此不是某一特定历史事件的纪念碑，而像是历史自我堆积起来的一个纪念物。人们对它的苦心经营已经延续了许多世纪，但永远不会结束。泰山本身因此成为一种无可比拟的历史象征。

我在这里描述的可能只代表了20世纪人们访游泰山的感受，但我们作为一个历史研究者需要对这种感受加以分析，并由此推及历代游客访问泰山的经验。比如，一个宋代的造访者不可能在泰山看到岱宗坊等牌坊，因为这些都是元明时期以后的建筑。当汉武帝于公元前120年举行封禅大礼时，他在岱顶所能见到的可能只是秦始皇和秦二世留下的两块碑铭。那么秦始皇以前的情形呢？一片旷古的沉寂！这里我们面临的又是一个“沉寂无声的历史尽头”，不过我们面对的不是无字碑，而是质朴自然、没有打下人类烙印的泰山。没有打下人类烙印的泰山当然不能看做是一处圣地或是一种历史的象征。事实上，公元前7世纪中期以前，泰山还是一座默默无

闻的山。它的第一次被提及是被作为一个地方政权——鲁国的象征而出现的：

> 泰山岩岩，鲁邦所詹。奄有龟蒙，遂荒大东。至于海邦，淮夷来同。莫不率从，鲁侯之功。●

当时，鲁国为了取得政治上的领袖地位正忙于同其他诸侯国进行角逐。这首诗的字里行间流露出东周时期（公元前770—前249年）所特有的争霸气息。这一时期也正是周代王室衰微、礼崩乐坏的时期。各个诸侯国依仗自身拥有的经济资源和军事力量互相争斗。为霸权和领土进行争战的结果，使得诸侯国的数目较之周初分封时已大为减少。势力强大，能够挟周王而令诸侯的"春秋五霸"随之出现了。随后的霸主们自封为"王"并企图进而统治整个中国。谢和耐（Jacques Gernet）曾这样概述这一时期的历史趋势和历史进程："每一个诸侯国都力图摆脱周王室对自己的束缚——从公元前9—前7世纪时期它们共同组成的宗主国内挣脱出来——随着周朝的日益崩溃，这种趋势越来越明显。"●

在宗教和宗教艺术领域内，旧有的意识形态和它们的象征物如果不再合乎现实政治的需要，它们就会被新的意识形态和象征物取代。我曾经在一篇文章中提及，这一时期的一个重要现象是传统宗庙（包括其中的祭器）地位的下降和新的纪念物的出现；这些往往巍峨高大的新式纪念物所证明的是政治因素成为艺术和建筑的"特定驱动力"。● 拥有强权的诸侯王陵上开始出现高大的封土，而在他们的都城内则出现了高台式建筑。历史文献中屡屡提到当时的"国际"会议或盟誓常常在这种高台式建筑内举行或签订。如距泰山不远的临淄城内的一座巨大台子就以公元前8世纪"春秋五霸"中最为著名的齐桓公的名字命名（桓公台）。两千多年后的今天，发掘出来的台基边缘仍长达86米。● 一位楚王修筑的另一高台比桓公台还要高得多，据说上插云霄，高达百仞。● 这些尺寸显然有夸张成分，不能完全相信，但这种夸大更加说明了当时崇尚高台式建筑的风尚。

文献中还记载，齐景公曾造"大台"，卫灵公有"重华台"，晋灵公有"九层台"。而楚国诸王也同其他诸侯王一样，修有"乾溪台"、"章华台"、"章怀台"和"黄金台"。● 这些高台的建造地点

● 《诗·閟宫》。参见Arthur Waley, *The Book of Songs*, New York, Grove Press, INC., 1978, p. 272; James Legge, *The Chinese Classics*, vol. 4, *The Shi King, or The Book of Poetry*, Oxford University Press, 1872, p. 627.

● 同上，页62。

● Wu Hung, "From Temple to Tomb," *Early China* 13(1988), pp.78—115. 中译文见本书《从"庙"至"墓"——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》。

● 山东省文物管理处，《山东临淄齐故城试掘简报》，《考古》1961年6期，页289～297；群力：《临淄齐国故城勘探纪要》，《文物》1972年5期，页45～54；刘敦愿：《春秋时期齐国故城的复原与城市布局》，《历史地理》1981年1期，页148～159；张龙海、朱玉德：《临淄齐国古城的排水系统》，《考古》1988年9期，页784～787。实际上，桓公台并非为齐桓公所修。

● 陆贾：《新语》，页134。

● 《太平御览》，页861～864。

虽不同，但政治意义却是相同的：台越高，意味着建造者在当时的政治环境中的地位也越高。地处东隅的齐国国君齐景公在登上柏寝台后，俯视他的都城时不禁自鸣得意地叹息道："美哉！泱泱乎，堂堂乎！后世将孰有此？"● 在北方的赵国，赵武灵王修了一座极高的台，据说可以俯视邻国齐国的国土，这座建筑不仅显示了他的强大，还让他的敌国感到了不安。● 在南方的楚国，一位楚王修筑了一座与其他诸侯王会盟的高台，迫于楚国的势力，与会的诸侯王被迫同意与楚国结盟并宣誓："将将之台，窅窅其谋，我言而不当，诸侯伐之。"● 在西方秦国，秦缪公为了向外国使臣显示国威，带他们参观秦国的宫殿，这些宫殿"使鬼为之，则劳神矣！"● 中原的魏国国君计划修造中天台，许绾争辩说：

> 臣闻天与地相去万五千里，今王因而半之，当起七千五百里之台，高既如是，其趾须方八千里，尽王之地，不足以为台趾。古者尧舜建诸侯，地方五千里，王必起此台，先以兵伐诸侯，尽有其地犹不足，又伐四夷，得方八千里乃足以为台趾，材木之积，人徒之众，仓廪之储，数以万亿度。八千里以外，当尽农亩之地，足以奉给王之台者，台具以备，乃可以作。●

许绾的如簧之舌吐露出东周时期关于纪念物的一种看法。在他看来，修筑高大雄伟的纪念物同六合宇内、甚至降服异邦是等同的——其隐含的目的是夺取疆土、控制万民、统治天下。特别要指出的是，也就是在这一时期，泰山成为诸侯会盟的重要地点。● 这样我们就可以理解为什么泰山从这时候起成为一个地方政权（齐国）军事和政治的象征，借用谢和耐的话，泰山的角色由一座普通的山变成一种政治象征的这个过程，意味着"政治权力"从传统的角色"脱胎换骨"，它之凌驾于传统纪念物之上是"传统与新时代的要求相冲突"的结果。

但是，我们不能简单地认为，泰山的新地位和它与统治者之间的联系，由于有了这种象征就得到了实现。要真正使它成为一座"圣山（岳）"，还需要借助一定的礼制仪式来完成。詹姆斯·沃森（James Watson）曾说过"礼仪"的内涵是意义的转化。人或事物因此可以由于祭祀而神化。祭祀的过程是主动的，而不仅仅是被动

● 《韩非子·外诸说·经三》。

● 司马迁：《史记·秦本纪》，北京，中华书局，1956年。

● 刘向：《说苑》卷十三。

● 《史记》，页192。

● 刘向：《新序·刺奢》。

● 除了文献记载以外，会盟的情况还有实物依据，1954年在泰山下的社首山附近发现了一组有"楚镐"铭文的祭器，它们可能是在公元前589年埋入的，当时楚王曾在这里与十国会盟。崔秀国、吉爱琴：《泰岱史迹》，页16，济南，山东友谊书社，1987年。

桓公曰："寡人北伐山戎，过孤竹；西伐大夏，涉流沙，束马悬车，上卑耳之山；南伐至召陵，登熊耳山以望江汉。兵车之会三，而乘车之会六，九合诸侯，一匡天下，诸侯莫违我。昔三代受命，亦何以异乎？"

于是管仲睹桓公不可穷以辞，因设之以事曰："古之封禅，鄗上之黍，北里之禾，所以为盛，江淮之间，一茅三脊，所以为藉也。东海致比目之鱼，西海致比翼之鸟。然后物有不召而自至者十有五焉。今凤凰麒麟不来，嘉谷不生，而蓬蒿藜莠茂，鸱枭数至，而欲封禅，毋乃不可乎。"于是桓公乃止。[1]

这一段记载，不仅仅是对某一历史事件的记录，它更表明了东周末年山东的儒生们——他们多是孔子的门徒——对封禅的观点。这一观点的核心问题是"权力"和"合法性"之间的关系。按照作者的看法（以管仲的名义），政治上的合法性既不能通过武力攫取也不能通过权力来证实。国君必须尊重历史传统，并服从上天的意愿。这样，泰岳之"尊"，就不仅仅如《鲁颂》所言是属于一个地方政权的，而是整个国家历史传统的体现，也是上帝意愿的体现。任何想到泰山行封禅之礼的人，都必须首先证明他自己是上古以来贤王圣主们的继承人，同时还要有祥瑞征兆的出现。然而，历史是记载在文献中的，而征兆又必须由礼仪专家们来解释。这两个渠道都掌握在儒士们的手中。

当这一理论被推崇至极的时候，只有孔子才被认为有资格主持封禅大礼。作为先圣的传人（甚至超过先圣），只有他才真正理解上天的旨意，洞察历史的原则。其结果是孔子与泰山的联系日益密切。有时管仲关于封禅的理论也被归结到孔子的身上："孔子论述六艺，传略言易姓而王，封泰山禅乎梁父者七十余王矣。"[2] 另外还有记载说孔子曾亲登泰山并在那里针砭时政。[3] 泰山和"泰斗"（北极星）也与孔子联系起来，甚至成了孔子的代名。《孟子》记载了孔子与他的三个弟子的对话：

宰我、子贡、有若，智足以知圣人，汙不至阿其所好。宰我曰："以予观于夫子，贤于尧舜远矣。"子贡曰："见其礼而知其政，闻其乐而知其德，由百世之后，等百世之

[1]《史记》，页1361。

[2] 同上，页1363。司马迁的记载似乎本于更早的记载，类似的记载还见于《韩诗外传》。

[3]《礼记·檀弓》；王充：《论衡·书虚篇》。

王，莫之能远也。自生民以来，未有夫子也。”有若曰：“岂惟民哉？麒麟之于走兽，凤凰之于飞鸟，太山之于丘垤，河海之于行潦，类也。圣人之于民，亦类也。出于其类，拔乎其萃，自生民以来，未有盛于孔子也。”[1]

[1]《孟子·公孙丑章句上》。

他们三人从三个不同的角度对孔子做了评价。有若从大师、泰山和其他神圣象征物之间的关系上进行分析；子贡则是钦佩孔子对历史和人事的洞悉；宰我则认为孔子应成为一位合法的国君。最后的一种评价亦为孟子所赞同：“孔子登东山而小鲁，登太山而小天下。”[2] 泰山已不再是地方政权的象征，而是孔门儒学统治天下的象征了。

[2]《孟子·尽心章句上》。

然而无论是孔子还是他的门徒都没有估计到以后历史的发展。《礼记》记载孔子在垂暮之年叹息道：“泰山其颓乎，梁木其坏乎，哲人其萎乎。”[3] 但泰山终究没有崩坍，结果是孔儒们最为憎恨的秦始皇反倒成为中国历史上登临泰山举行封禅大礼的第一人，司马迁在《史记》里记录了发生在公元前219年的这一历史事件：

[3]《礼记·檀弓上》。

（始皇）即帝位三年，东巡郡县，祠驺峄山，颂秦功业。于是征从齐鲁之儒生博士七十人，至乎泰山下。诸儒生或议曰：“古者封禅为蒲车，恶伤山之土石草木；埽地而祭，席用菹稭，言其易遵也。”始皇闻此议各乖异，难施用，由此绌儒生。而遂除车道，上自泰山阳至巅，立石颂秦始皇帝德，明其得封也。[4]

[4]《史记》，页1366~1367。

秦始皇的封泰山之举，人们多认为是为了炫耀权力，或是巩固对东方的统治的政治步骤，总之，封禅大礼颂扬了他的胜利。然而，从更深层次上的意义来说，此举预示着他的最终覆亡。秦始皇以“焚书坑儒”而昭著于史册，但他的东巡泰山却意味着对儒家学说不自觉的和迫不得已的臣服。到泰山封禅意味着步前王先圣们的后尘，这与他自己所标榜的要做“始皇帝”、要做万世宏业的创始人的风格是不一致的。虽然他没有采纳儒生们关于封禅仪式的建议，但封禅之举的本身足以表明儒家学说已成为政治生活中的国家哲学。

据司马迁的记载，儒生们被秦始皇斥退以后，闻秦始皇登泰山遇风雨，“则讥之”。[5] 12年后秦朝覆亡，儒生们似乎并不承认秦始皇举行的封禅大礼：“始皇上泰山为暴风雨所击，不得封禅。”[6] 这

[5] 同上，页1367。

[6] 同上，页1371。

一观点为后来的儒家所沿用。南宋王钦若在《册府元龟》中罗列了所有传说中举行过封禅的人物，但惟独对确曾举行过封禅大礼的秦始皇缺而不录。[1] 这种遗漏不仅仅是一种“非历史”的态度，而是表明了作者的历史观念，即认为某些统治者虽然举行了这一礼仪，但实际上并不具备举行这一仪礼的品德。[2] 这样，泰山封禅就被认为是对儒家学说的遵循。在此后的中国历史时期里，就像孔子从未获得过重要官职却被尊称为素王一样，泰山也成为一种历史和精神上的儒家权威象征。

[1] 汤贵仁、陈卫军：《论泰山封禅与封建政治的关系》，《泰山研究论丛》(一)，页121，青岛，青岛海洋大学出版社，1989年。

[2] 同上。

嵩山：天下之中

泰山是在东周时期成为“岳”的，嵩山与泰山有所不同，虽然考古发现证明商周时期对这座山也曾献祭崇拜，但在东周至西汉中期以前它并未曾得到特殊褒扬、被称为“岳”。它的受封之所以如此之晚，是因为它既不是一个地方政权或一种经院哲学的象征，又没有一种明确的自身的特殊意义。它最后所以能够跻身于“岳”的行列，很大程度上是缘于它处在“诸岳”系统中的中心位置。但是这种系统，就像中原王朝的概念一样，只能是在国家统一以后才能得到最后界定。在此以前，关于“诸岳”系统的各种观点众说纷纭。这些观点包括“四岳说”、“五岳说”、“九岳说”和“十二岳说”。这些不同说法的产生表明了实现国家统一的各种愿望，每一种观点都有其特定的哲学传统，代表着一种特定的政治主张。我们对嵩山的考察可以从这种派别纷纭的时候开始。换言之，由于嵩山是“五岳”系统中的一岳，因此只有弄清了“五岳说”产生的进程，我们才能理解它在历史上和政治上的重要性。反过来说，只有我们明白了嵩山作为“中岳”的产生是中央集权政治的体现，也才能正确、全面地理解“五岳说”的意义。

东周时期出现的“诸岳”说中，“四岳说”（四山说）在《尧典》中阐述得最为清晰。以前认为《尧典》是先夏时期的作品，事实上它成书于战国时期[3]：

> 岁二月，东巡守。至于岱宗，柴望秩于山川。肆觐东后……五月南巡守，至于南岳，如岱礼。八月西巡守，至

[3] 东晋时期的梅赜将《尧典》的后半部分抽出编为《舜典》，有关“四岳说”的文献也被收入其中。蒋善国：《尚书综述》，页29～32，上海，上海古籍出版社，1988年。学术界关于此书的时代和源起有不同观点。因为书中提到了诸岳系统，顾颉刚力举此书的年代不可能早于汉武帝时期。顾颉刚：《州与岳的演变》，《顾颉刚选集》，页343，天津，天津人民出版社，1988年。我将在下文论及我的观点，此书所提到的“诸岳”系统与汉代的诸岳概念有本质的不同，它反映了春秋战国时期诸子学说中的地域观念。蒋善国在对《尧典》的年代做了充分考证以后得出结论，认为该书最初面世于战国时期，今天所见到的《尧典》源于秦代的版本。见蒋善国《尚书综述》，页140～148。

于西岳，如初。十有一月朔巡守，至于北岳，如西礼。[5]

《尧典》的作者应该是有所本的。“四方”、“四土”、“四国”一类的字眼在西周文献中相当常见，[6] 它们是以周王室所在地为中心对周围地区的称呼，体现了一种中心优越感。如图28-2所示，周王所游历的四岳在四个主要方向上，而王室其所统辖的中心区域则没有述及。到东周时期，天下统一的理想模式已开始出现，《尧典》所体现的就是这样一种新的思想，因此也提出了新的象征物。首先，《尧典》不再像早期的文献那样用“四风”、“四神”和“四民”[6] 一类词汇来指示东南西北四个区域，而是代之以四座主要的山岳作为象征物，来指示国家疆域的四至。其次《尧典》只提出了“泰山”一岳的名称，其余三岳缺而不录，原因可能是因为泰山成为“东岳”的时间要早于其他北岳、西岳、南岳。第三，在这里，“岳”已不再是指一般意义上的高峻山脉，而是作为“诸岳”说的术语，有了特定的含义。[7] 也就是说，“岳”已从自然的环境中脱离，成为相互联系的网格系统中的一员。第四，四岳都受到国君同样的祭祀，泰山仅仅是作为四岳之一的东岳而存在，并没有历史和精神上的特殊之处。

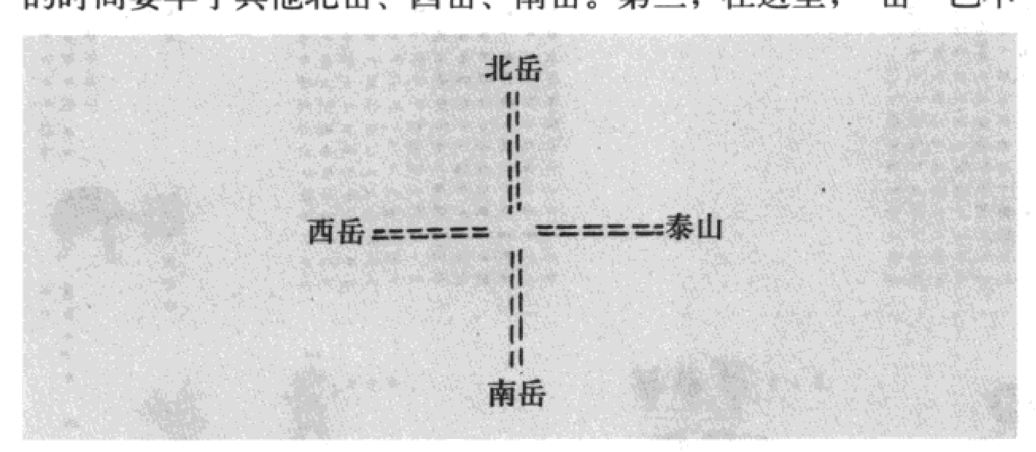


图28-2 《尧典》所记的四岳系统

与“四岳”说相关的是“十二山”之说，也见于《尧典》。[8] 值得注意的是，在已经确认为商代和西周时期的文献中从未提及过“十二州”。顾颉刚认为这种行政区划是西汉时期的做法。[9] 但是“四”与“十二”之间的联系源于一年中“四季”与“十二月”的联系，这种联系可以说是早已有之。长沙出土的东周时期楚帛书生动形象地证实了这一点：图中十二月被按季度分为四组，每一组分布于一区，因此和四方相应（图28-3）。据此，我们可以将《尧典》记

[5]《尚书·舜典》。

[6] 这些术语见于《诗·周颂》和青铜器铭文。

[6] 这样的联系，可以一直追溯到商代的甲骨文。

[7] “四岳”一语还见于《左传》和《国语》，但各篇中所指含义有所不同，有时指的是一个人，有时指的是一座山脉。见顾颉刚《州与岳的演变》，页314～316。

[8] 顾颉刚：《州与岳的演变》，页5。

[9] 同上，页335～340。

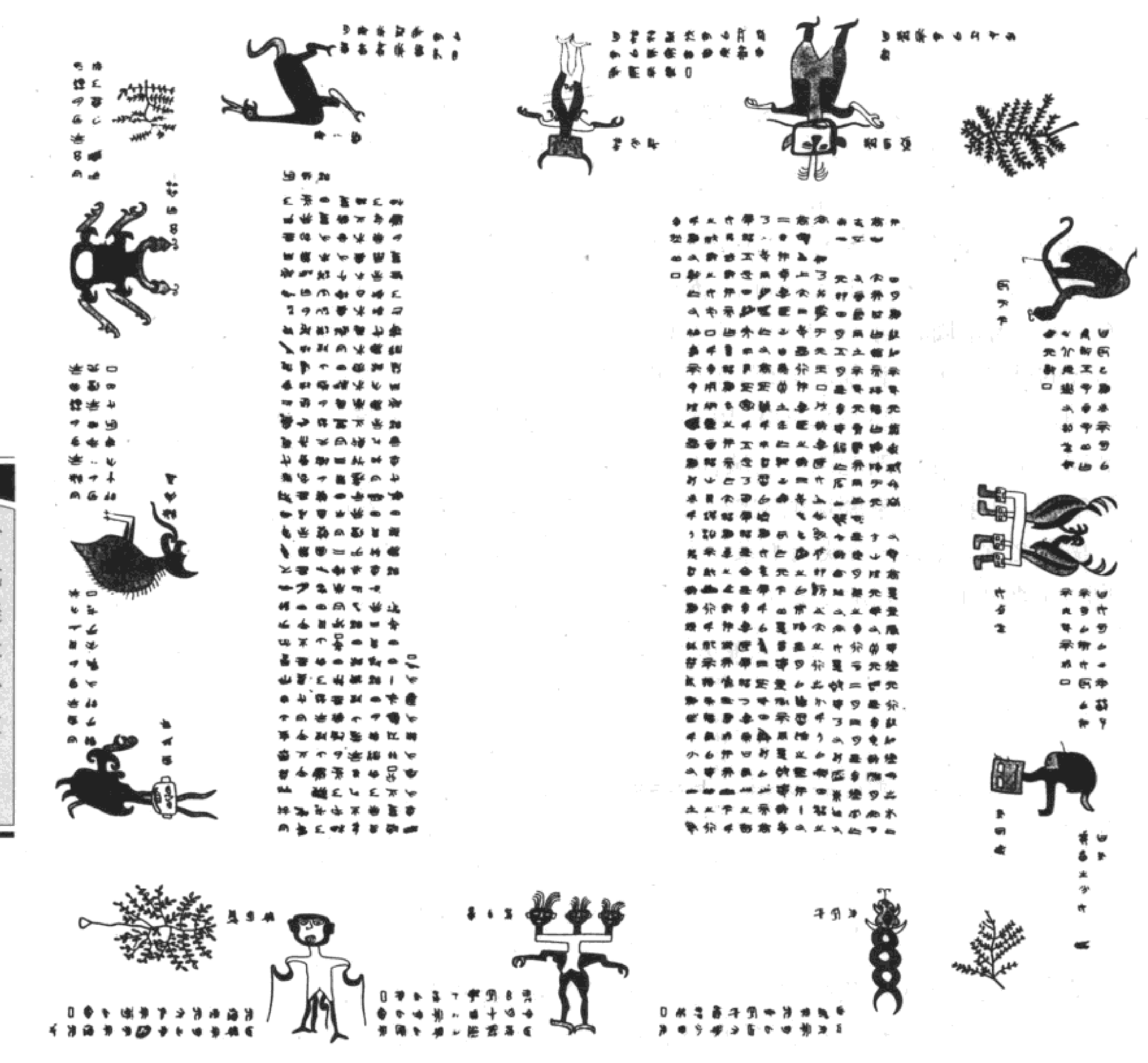


图 28-3　长沙出土东周楚帛书

山 山 山
州 州 州
（北）

山 州　　　　山 州
山 州（西）（东）山 州
山 州　　　　山 州

（南）
山 山 山
州 州 州

图 28-4 《尧典》所记的“十二山”

载的“十二山”复原如下（图28-4）。需要指出的是，东周时期，在天文宇宙观念中，“十二”这一数字已经被赋予了重要的含义。比如，《左传》就曾说过“十二，天之大数也”[1]。这也就是《尧典》的作者在区划中国的疆域时，为什么要将“四区”分为十二州，而用十二座无名山来象征各州的原因所在。

如果说“四岳”和“十二山”是基于抽象的图式框架，那么“九岳”倒是有着较为真实的地理基础。东周时期，“九州”之说相当流行。[2] 在一些先秦的文献中，如《禹贡》、《尔雅》和《吕氏春秋》等，九州是以河流、山脉和海洋等地貌及出产物来分界的，并没有构成一个抽象的几何模式。以这些文献中最为有名的《禹贡》为例，描述九州的分界时，往往是“海岱惟青州”或“荆河惟豫州”一类的说法，自称是追随禹的足迹从一州写到另一州。根据这些记载，我们可以画出一幅中国古代地图来。这些记载提及“九岳”，但似

[1] 《左传·哀公十二年》。

[2] 顾颉刚认为，这一概念只是在春秋时期出现。见顾颉刚《州与岳的演变》，页320～323。实际上类似的概念在更早的文献如《诗》（“玄鸟”、“长发”、“殷武”等）中即已出现。我认为这些概念在东周时期有了新的含义，用以指代理想之国的疆域。也就是在这一时期，“九州”的说法开始流行。

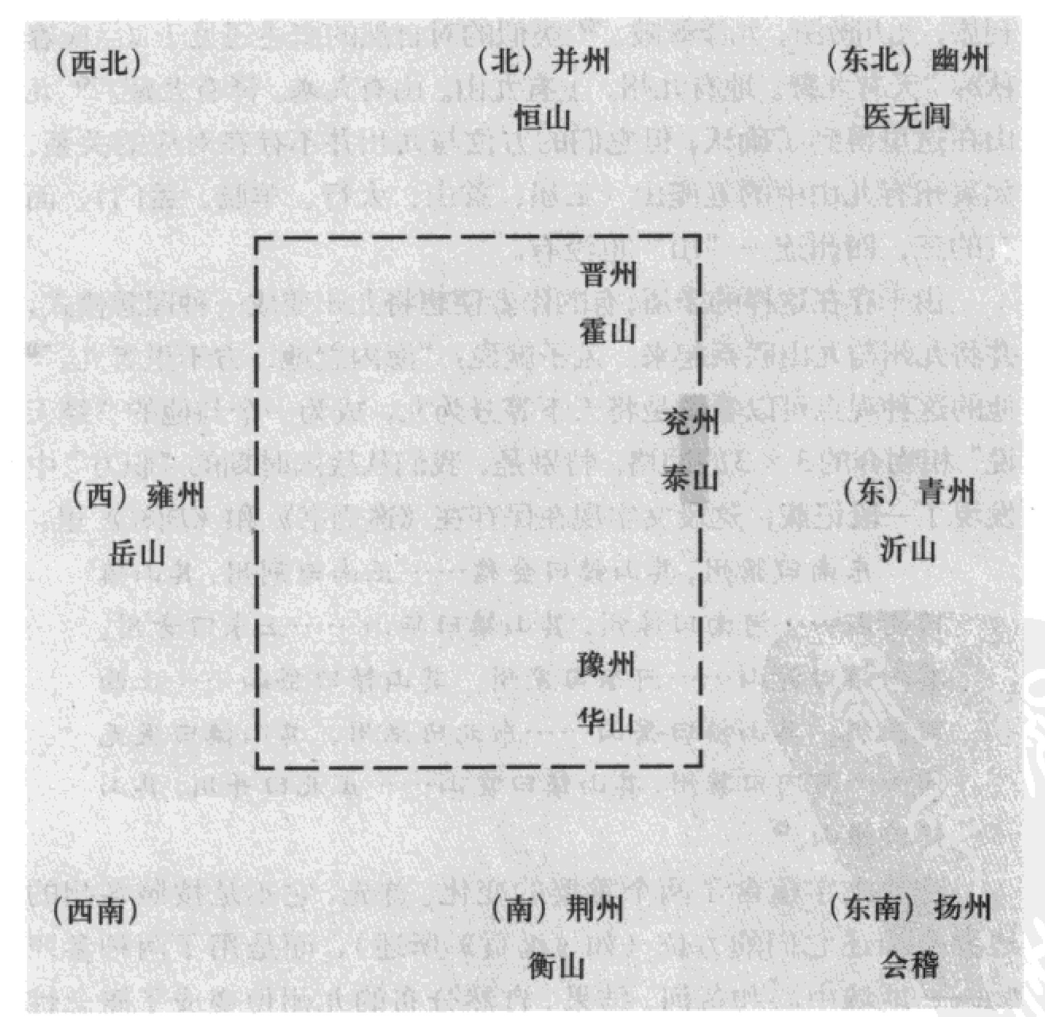


图28-5 《职方》所记中国地理示意图

图28-6 《尔雅》所记的中国地理概况

（西北）昆仑	（北）幽都	（东北）斥山
（西）霍山	（中）岱山	（东）医无闾
（西南）华山	（南）梁山	（东南）会稽

乎与九州并不相关联。如《禹贡》的作者并没有指出"九岳"的山名，在他看来，重要的是对这些名山进行合适的祭祀，因为这体现了一种良好的政治环境。《禹贡》的记载如下："九州攸同……九山刊旅，九川涤源，九泽既陂。"[1] 类似的对自然的概述还见于《吕氏春秋》："天有九野。地有九州。上有九山。山有九塞。泽有九薮。"[2] 九山在这里得到了确认，但它们的方位与九州并不存在对应的关系，如冀州有九山中的五座山（王屋、首山、太行、羊肠、孟门），而有的三、四州连一"山"也没有。

由于存在这样的矛盾，有的作者便想将九州变成一种理想模式，并将九州与九山联系起来。孟子就说："海内之地，方千里者九。"[3] 他的这种观点可以看做是将天下等分为九，成为一个与他的"经天说"相吻合的3 × 3的网格。特别是，我们从战国时期的"职方"中发现了一段记载，这段文字现在保存在《逸周书》和《周礼》里：

> 东南曰扬州，其山镇曰会稽……正南曰荆州，其山镇曰衡山……河南曰豫州，其山镇曰华山……正东曰青州，其山镇曰沂山……河东曰兖州，其山镇曰岱山……正西曰雍州，其山镇曰岳山……东北曰幽州，其山镇曰医无闾……河内曰冀州，其山镇曰霍山……正北曰并州，其山镇曰恒山。[4]

这段文字蕴含了两个重要的变化。首先，它不是按照各州的边界来描述它们的方位（如《禹贡》所述），而是用了两种参照物——地域中心和黄河。结果，自然分布的九州便变成了概念性

[1] 《尚书·禹贡》。

[2] 《吕氏春秋·有始》，《诸子集成》6册，页124。

[3] 《孟子·梁惠王上》，《孟子正义》，页91，北京，中华书局，1996年。

[4] 朱右增：《逸周书集训校释》，页133～135，上海，商务印书馆，1940年。

[5] 关于《尔雅》的时代，见徐朝华《尔雅今注》，"序1－2"，天津，南开大学出版社，1987年。

[6] 关于"河图"与"洛书"的讨论，见John S. Major, "The Five Phases, Magic Squares, and Schematic Cosmology," in H.Rosemont, Jr. ed. *Exploration in Early Chinese Cosmology*, Chicago, Scholars Press, 1984, pp. 133-166. Joseph Needham, *Science and Civilization in China*, 7 vols., Cambridge, the University Press, 1954, vol. 3, pp. 55-62.

[7] 据说五行说是公元前4一前3世纪时期齐国稷下学宫的思想家邹衍创立的。我们认为，五行说和九州说在邹衍的学说中均受到重视，这是邹衍思想的一个重要特点。他关于九州的言论保存在《史记》中："先列中国名山大川，……以为儒者所谓中国者，于天下乃八十一分居其一分耳。中国名曰赤县神州。赤县神州内自有九州，禹之序九州是也。"（见《史记》，页2344）Fung Yu-lan, *A History of Chinese Philosophy*, vol.1, Princeton, Princeton University Press, 1952, p.162.

的九州，如图28-5所示。尽管“中心”还比较模糊，但已经可以看出以黄河流域的三州为中心的端倪了。这样，我们就可以看到一个不完整的3 × 3的网格。其次，山岳已不再是各州的界标，而是各州的象征——“山镇”。

随后，我们又在《尔雅》中见到另一种“九州（九山）”系统，《尔雅》成书于战国时期。[●] 这时的九州完全呈3 × 3的格局，而且每一州各有一座对应的山岳（图28-6）。特别有意思的是，泰山居于中央位置，显然是为了将抽象的地理布局同孔子哲学相对应而这么做的。

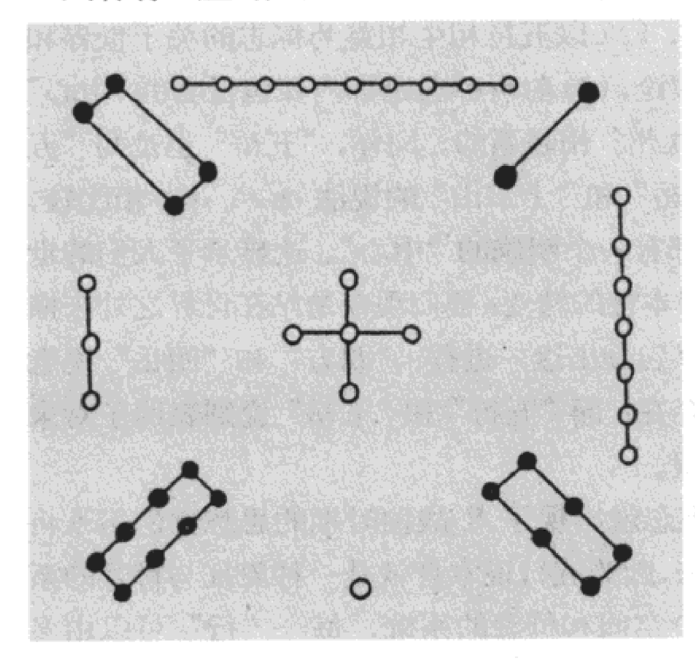


图28-7 “洛书”

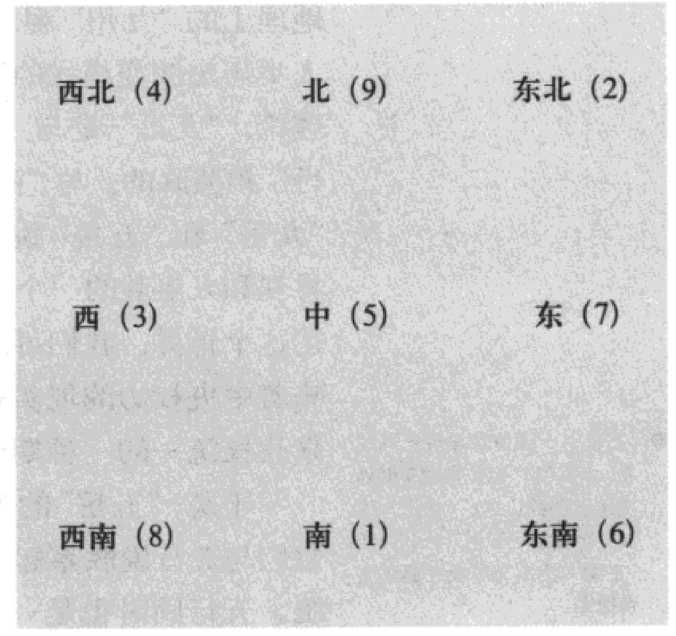


图28-8 按空间方位排列的“洛书”图

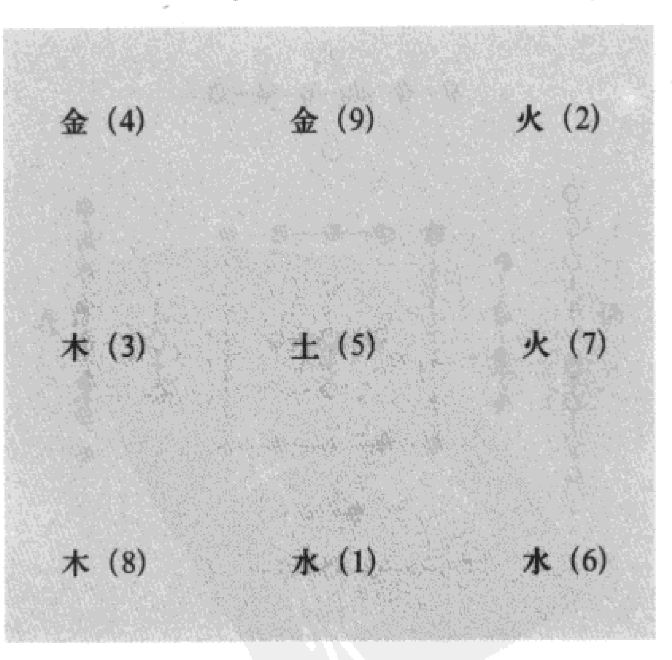


图28-9 《洪范》所记的五行（按空间方位排列）

治中国哲学史的学者们很容易由这幅“地理图”联想到所谓的“洛书”。后者是一幅数学模式，据说是从洛水中浮现的一只神龟的背上发现的。学者们已经指出，“洛书”是一个平面的数学魔方，横、竖、对角线上的三个数字相加之和均为15（图28-7、28-8）。[●]

在我看来，这一数学魔方的重要性在于，它在“九州”说与“五行”说之间建立了一种必然的联系。[●] 记载五行说的最为重要的先秦著作是《洪范》，该书对五行的每

一要素给定了一个数字。当我们按照“洛书”上的数字来排列五行时，我们可以看出五行相克的关系（图28-9）。[1] 同时，我们还可以按照另一种数学模式——“河图”——来排列《洪范》所记的五行，结果可以看到五行相生的关系（图28-10、28-11）。

人们也许会感到很奇怪，为什么在周代晚期，这些数字上的游戏能决定人们的思维方式，甚至被赋予了神圣的权威。我以为，这是因为它决定了当时政治生活中最为重要的三个理论：(1) 中国在地理上的“九州”观念，(2) 以五行相生相克为标志的关于世界和人类历史演变模式的理论，(3) 前两种理论都内在包含着的“中心”理论。“九岳”是与“九州”相联系的，同样，“五岳”也是与“五行”相关联的。与“四岳”和“十二山”的说法（图28-2、28-4）相比较，“九岳”和“五岳”说都有一个明确的“中心”。这显示了人们的世界观和人生观的一个根本性的转变：他们现在是站在世界之外来描述这个世界。我们可以勾勒出这一进程：“四方”和“四岳”说意味着中央权力的现实存在；而“五行”和“五岳”说则表明了对未来政权统一的一种期望。

于是，“五岳”的观念就出现了。[2] 战国时期的思想家们不难将它们与五行说联系起来，因为五行说本身就是一种象征与符号的系统。五行同时也是一个空间和位置的系统，每一“行”可以由多

[1] 这一观察有助于澄清五行模式中的一个重要特征：尽管这一模式通常既被理解为一个空间组合也被看做是一个序列变化，但它首先应该是一个空间网络，它的五个基本位置与四方和中心相对应。只有当这些位置被联系到一个圆周运动的时候，这一模式才成为时间性的。

[2] “五岳”一词首次出现于《周礼·大宗伯》，但作者没有明确指出五岳的山名。《礼记·王制》也提及“五岳”一词，但“王制”的撰写年代在西汉文帝时期。

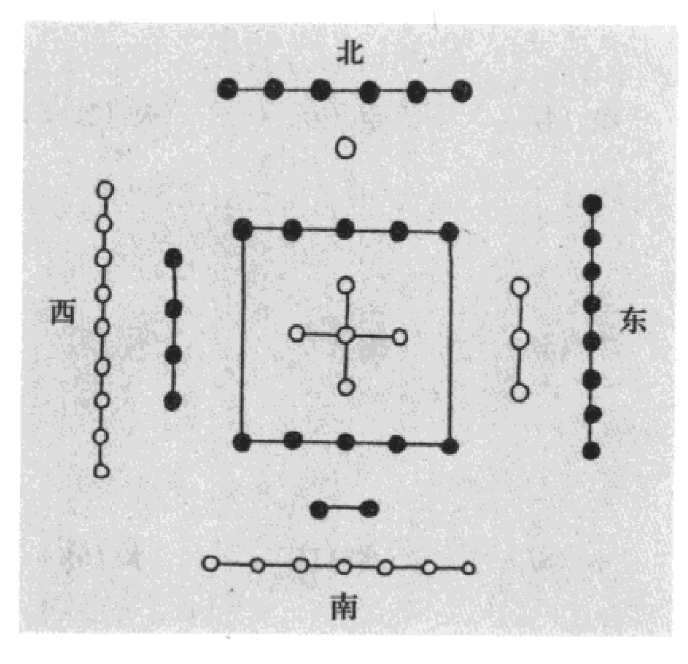


图28-10 “河图”

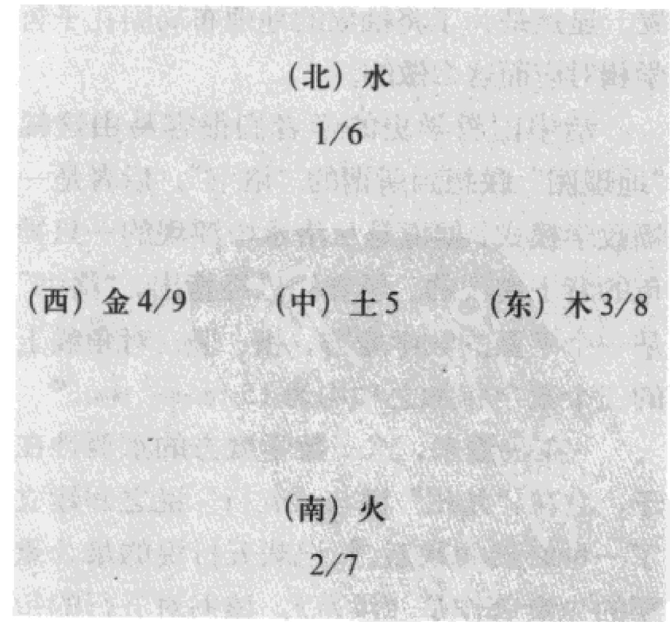


图28-11 按空间方位排列的“河图”

(河北) 恒山

(河西) 岳山　　(河南) 华山　　(河东) 岱山

(江南) 衡山

图 28-12《尔雅》所记的五岳

种物象指示。[3] 这些指示物是从无限的事物和概念中选择出来的，选择方式往往带有较大随意性。"五岳"系统的出现——不仅仅是出现"五岳"这一术语，而是指名道姓有五座山岳的名称——是在《尔雅》中被首次提及的。[4] 它是在传统的"四方"和"四岳"说的基础上经过修正而成的（图 28-12）。

黄河流域的四座大山大致是一个"四方（岳）"系统，其中心暗示在渭河之北、靠近秦都（咸阳）的某地。[5] 而将衡山加入到这一传统的"四岳"系统中，表明是受了"五行"说的影响。在这一新的组合中，地近秦都咸阳的华山成为一个定点。"五岳"之说与秦的关系可以通过与《职方》所记的九州（岳）图（图 28-5）相比较而得到证实。由此我们可以得出结论，《尔雅》所记的"五岳"系统偏重于西方，而东面、东北面和东南面的山岳并未受到重视。

也许由于有这种地方色彩，这一系统没有被中国的统一者、对他的国土有着更为广阔的视野的秦始皇所采纳。为了证实他的统治，他在泰山举行了封禅大礼。作为中国的统治者，他对十二座"名山"进行了祭祀。这十二座名山在排列选择上有较大的随意性，如果说它们所构成的群体没有意识形态上的特殊重要性，至少在规模上引人瞩目。以地近秦都咸阳的华山为界，这十二座名山可以分为东、西二组，其中七座在西部秦国故土上，而东方仅有五座。据司马迁的记载：

> 及秦并天下，令祠官所常奉土地名山大川鬼神可得而序也。于是自崤以东，名山五，大川祠二。曰太室。太

[3] 成书于公元前 4 一前 3 世纪的《洪范》以与五行相关的九个分类中的第八类来定义这些具体的物象，见 Fung Yu-lan, *A Short History of Chinese Philosophy*, Derk Bodde ed., New York, The Free Press, 1948, p. 132.

[4] 徐朝华：《尔雅今注》，页 234。

[5] 我之所以得出这一假设，是受了华山被说成在"河"南的说法的启发，这里的"河"必然是指渭河。所以笔者以为文中"四岳"的中心在靠近咸阳的渭河北岸的某地。

室，嵩高也。恒山，泰山，会稽，湘山……自华以西，名山七，名川四。曰华山，薄山。薄山者，衰山也。岳山，岐山，吴岳，鸿冢，渎山。渎山，蜀之汶山。●

●《史记》，页1371～1372。

"五岳说"只是到了汉武帝时期才开始流行。尽管此时秦始皇时期的"名山"系统还在使用，但已开始向"五行说"靠近，"十二山"开始重新组合。如《史记》就曾记载一位叫做申公的方士向汉武帝说："天下名山八，而三在蛮夷，五在中国。中国华山，首山，太室，泰山，东莱。"● 尽管他没有使用"五岳"这一术语，但这一术语已在当时的著述里频繁出现。● 更为重要的是，五岳的内涵已趋于确定。下面是从《史记》中摘引出来的一段文字，可能是本于《尧典》，文中有司马迁的插入语。这段文字充分展示了公元前2世纪时期的情况：

● 同上，页1391。

● 同上，页458、485、1371、1357、1403。

岁二月，东巡守，至于岱宗。岱宗，泰山也。柴，望秩于山川。遂觐东后。东后者，诸侯也。合时月正日，同律度量衡，修五礼，五玉三帛二生一死贽。五月，巡守至南岳。南岳，衡山也。八月，巡守至西岳。西岳，华山也。十一月，巡守至北岳。北岳，恒山也。皆如岱宗之礼。中岳，嵩高也。●

● 同上，页1355～1356。顾颉刚认为这一段文字是后来衍入《史记》的。但《史记》他处也有"五岳"的出现，顾说值得商榷。

司马迁所插入的是中岳和其他四岳的定名。探究这些定名的来源是很有意思的，因为这在汉代以前直至汉代早期都不曾见过。● 我认为，它们很可能源于《诗·崧高》里的诗句，首句为"崧高维岳"，意即"高高的大山"。这里"崧高"是表示"崇高"的复合词，而"岳"指的则是高大的山。公元前2世纪中叶的汉代注释家毛亨对"岳"提出了新的命意，《诗》毛传："岳，四岳也。东岳岱，南岳衡，西岳华，北岳恒。"● 中岳仍然空缺。公元前110年，汉武帝抵达洛阳附近的太室山，他将此山更名曰"嵩高"。司马迁生动地记载了这一事件：

● 此外，《尔雅》中也有"五岳"的记述，但已有学者考证这些记载是汉武帝以后衍入的。见徐朝华《尔雅今注》，页238。

● 孔颖达：《毛诗正义》，页565。见阮元《十三经注疏》，北京，中华书局，1979年。

三月，遂东幸缑氏，礼登中岳太室。从官在山下闻若有言"万岁"云。问上，上不言；问下，下不言。●

●《史记》，页47、1397。

因为有了这种神应之事，汉武帝发布一道诏令，更太室名为"嵩高"，立为中岳，又以三百户封太室奉祠，命曰"嵩高邑"。显然，"嵩高"这一新的名称来源于《诗经》。这样我们就可以理解

为什么司马迁将中岳称之为“嵩高”而不是“太室”，而《诗经》的诗句正好为人们所期望的“五岳”说提供了关键的依据：“崧高维岳”到此可以被解释为“嵩高是诸岳之一”。一旦将中岳嵩高（即嵩山）加入到此前毛亨所确认的四岳中去，“五岳”系统就确立起来了。●

● 诏令中除了新立的中岳嵩山和原有的东岳泰山外，还提到了其他诸岳：（南岳）：“其明年冬，上巡南郡，至江陵而东。登礼潜之天柱山，号曰南岳。”《史记》，页1400。（北岳）：“常山王有罪，迁，天子封其弟于真定，以续先王祀，而以常山为郡，然后五岳皆在天子之（郡）。”《史记》，页1387。

从广义上而言，“五岳说”的出现反映了汉武帝时期三个重要的现象。一是“中央”观念的强化，二是地理中心的东移，三是孔儒经典日益受到重视。但从另一方面，五岳官给奉祀的制度此时尚未确立。据《史记》的记载，官给奉祀五岳制度的确立是在公元前72年，这是儒家学说和五行说的共同胜利。

众所周知，汉武帝曾“罢黜百家，独尊儒术”。儒家五经——《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》的研修受到政府的推崇。邹衍的五行说在当时可能并未被立为官学。最近美国学者桂思琢（Sarah Queen）研究发现，传统上认为董仲舒所推崇的五行说应该产生时间较晚。● 但这并不是说当时五行说并未受到重视。实际上，五行说在国家宗教和祭祀方面扮演着重要的角色。这种影响可以追溯到西汉初年。比如，秦祭四帝于雍，但西汉的建立者汉高祖却增加了一帝而使之成为五帝。● 西汉的第三帝汉文帝，在都城长安附近和未央宫内立五帝坛。● 汉武帝时期，国家祀典趋于完备，祭汾阴后土和甘泉泰一时都有五帝坛。● 当时是祭祀天帝于坛上，以祖先配祭。这种意图在公元前104年的一次重要的祀典改革中得到了部分体现。这一年，汉命从“水德”转变为“土德”，“土”在五行中居中：“夏，汉改历，以正月为岁首，而色上黄，官名更印章以五字，为太初元年。”●

● Sarah Queen, "From Chronicle to Canon: The Hermeneutics of the Spring and Autumn Annals according to Tung Chung-shu," Ph.D. dissertation, Harvard University, 1991, pp. 78–141.

● 《史记》，页1378。

● 同上，页1382～1383。

● 同上，页1389，1394。

● 同上，页1402。

汉武帝以后，孔儒学说和五行说都受到朝廷的重视，二者之间的关系也越来越密切。从桓宽所记载的公元前81年一次著名讨论的《盐铁论》中可以看出，在公元前1世纪早期，五行说已成为各家学派进行学术争鸣的讨论基础。用鲁惟一（Michael Loewe）的话说，“《盐铁论》记录了今、古文派观点的差别，今、古文派都认为世界是按五行规律运行的，但今文派主张五行相克，而古文派则力举五行相生”●。

● Denis Twitchett and Michael Loewe, *The Cambrige History of China*, vol.1, "The Ch'in and Han Empires," Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 188.

《盐铁论》成书于汉宣帝时期。该书作者的改革主张反映了当

朝皇帝试图通过尊崇儒术、兴隆祀典达到长治久安的目的。检视《汉书》本纪，这一时期内关于祥瑞和祭祀的内容比比皆是。汉宣帝的目标是要重振汉室、精简祭祀，而不是进行根本性的改革。他重修了祭祀泰一、五帝和后土的坛址。鲁惟一已经注意到"汉宣帝以前，没有哪位皇帝能像他一样重视文化建设，他勤于朝政，常常亲自参加祭祀仪式"。[1]

[1] 同上页[14]，页191。

由此可以理解，同卷记载的汉宣帝确立官府奉祀五岳的制度是为了达到"长治久安"的目的。值得特别注意的是，如前述，五岳系统是本于五行相生的理论的，而五行相生正是国家政治改革的理论基础。与皇帝的折中态度相一致的是，这次祭祀制度的改革也是儒家各派之间的一次妥协：一方面说，五岳并不是五行的均衡形势（因为泰山的独尊地位是传统儒家学说所强调的），另一方面说，泰山也不能完全享受独尊的地位（因为它是属于这一"系统"中的一员）。这样，这一系统就有了两个中心和两种象征——泰山是传统礼制上的首要象征，而嵩山则是天下的中心。这种格局维持了很长一段时间，直到武则天，这位中国历史上第一位也是惟一的女皇帝，试图在她的朝代里将这两个中心合二为一时才有所改变。

泰山和嵩山：两岳的冲突

武则天是中国历史上惟一一位既在泰山又在嵩山封禅过的统治者。公元665年，她以唐朝皇后的身份参加了"禅"于泰山的大礼；公元695年，她作为新建立的大周帝国的"皇帝"在嵩山主持了"封"和"禅"的大礼。这两件大事是她夺取皇权斗争中的两个台阶，发生的时间前后相距30余年。本文不想在武则天的夺权斗争和历史地位方面讨论太多，但对她在礼制改革方面所做的这两件大事做一探究还是很有意义的，因为它可以帮助我们了解武则天对自己身份的复杂心理、她利用"象征"进行的权力斗争、她驾驭公众舆论的能力以及泰山和嵩山在唐代政治舞台上地位的升降等情况。

到665年，武则天已在夺取权力的道路上走了很远，并且已经从唐太宗身边的一个小才人变成了一个铁腕皇后。[2] 624年，武则

[2] 有不少学者对武则天的生平做过研究。英文著述见R. W. L. Guisso, *Wu Tse-t'ien and the Politics of Legitimation in T'ang China*, Bellingham, Western Washington University, 1978.

天出生于一个富裕的地方豪族家庭。她的入宫时间不晚于640年。649年，唐太宗病死，不久，她就成为唐高宗的嫔妃。653至654年间，她为唐高宗生下了王子。656年，她取代前皇后王氏，当上了皇后。660年，高宗病，暂时将朝政大权委于武后，但武则天真正成为高宗政治上的左右手则是在664年以后。关于这一点，《旧唐书》有如下记载："自此'内辅'国政数十年，威势与帝无异，当时称为'二圣'。"● 这一段记载说明了两点：一方面，武则天已经取得了几乎与皇帝相等的权力和地位；另一方面，她还只是以皇后的身份"内辅"她的丈夫。我们发现，次年（665年）武则天参加泰山封禅大礼的时候，正是以这种身份出现的。

● 刘昫：《旧唐书》，北京，中华书局，1975年，页115。Guisso, *Wu Tse-t'ien*, p.20. 关于二圣的年代有不同的意见。

这次封禅是在这一仪式中断了五百余年之后举行的。自从东汉时期对泰山举行过一次封禅以后，中国便进入了一个朝代更替频繁、地方政权林立的时代：南方在六朝的统治之下，而北方则先后出现了至少五个以上的政权。在如此动荡的年代，无人有资格宣称自己是中国的统治者，也没有信心到岱顶去行封禅之礼。直到581年隋朝重新统一中国以后，对封禅的讨论才又被提上日程。朝廷对封禅的计划和日程进行了热烈的讨论，这种情况在同时期的文献记载中差不多总是以同样的模式记载：儒家大臣们一再恳请当朝皇帝举行封禅大礼，而皇帝则总是以自己没有资格进行封禅而拒绝。据说唐朝的建立者唐太宗在不同的场合至少五次拒绝了类似的请求。当他最终表示同意并计划巡视泰山时，一种不吉的征兆使得他在最后时刻放弃了这一计划。●

● 同上，页881～884。

这样我们就很容易理解665年进行封禅的原因了：经过大臣们"数请"和武后的"阴争"，唐高宗终于感到举行封禅的时机成熟了。● 于是他召集儒士和礼官就封禅的细节问题进行讨论。没有记载表明武则天参与了这次讨论，但是从祭祀的对象的显著变化可以看出她所施加的影响。早在太宗准备封禅时就议定了详细的计划，按照这一计划，在"封"和"禅"的仪式上将有两组神受到祭祀。第一组神在"封"于泰山之顶的时候进行祭祀，祭祀的对象是上帝，以太祖配；第二组神在"禅"于泰山脚下时进行祭祀，祭祀的对象是后土，以高祖配。根据这一安排，唐朝皇室接受祭祀的先祖被严格地限定为男性。● 这一计划在665年做了更改：两位男性祖先（太

● 同上，页884。

● 同上，页883。

祖和高祖）在“封”于岱顶时进行祭祀，而他们的配偶则在“禅”后土时接受祭祀。● 可以看出，665年所定的封禅仪式强调了两性的对立和平衡。尽管从表面上看，男性祖先的地位被“提升”了，而实际上却是中国历史上女性皇室成员第一次在儒家最为看重的祭祀大礼上成为了祭祀的对象。

● 《旧唐书》，页886。

但是这一计划仍然主张封禅仪式只能由男性来举行，皇帝初献，公卿为亚献、终献。● 武则天对此深感失望，她向她的丈夫上表曰：

● 同上。

> 伏寻登封之礼，远迈古先，而降禅之仪，窃为未允。其祭地祇之日，以太后昭配，至于行事，皆以公卿。以妾愚诚，恐未周备。何者？乾坤定位，刚柔之义已殊；经义载陈，中外之仪斯别。瑶坛作配，既合于方祇；玉豆荐芳，实归于内职。况推尊先后，亲飨琼筵，岂有外命宰臣，内参禋祭？详于至理，有紊徽章。
>
> 但礼节之源，虽兴于昔典；而升降之制，尚缺于遐图。且往代封岳，虽云显号，或因时省俗，意在寻仙；或以情觊名，事深为己。岂如化被乎四表，推美于神宗；道冠乎二仪，归功于先德。宁可仍遵旧轨，靡创彝章？
>
> 妾谬处椒闱，叨居兰掖。但以职惟中馈，道属于蒸、尝；义切奉先，理光于苹、藻。罔极之思，载结于因心；祇肃之怀，实深于明祀。但妾早乖定省，已阙侍于晨昏；今属崇禋，岂敢安于帷帘。是故驰情夕寝，眷嬴里而翘魂；全虑宵兴，仰梁郊而聿念。伏望展礼之日，总率六宫内外命妇，以亲奉奠。冀申如在之敬，式展虔拜之仪。●

● 同上，页886～887。

我如此花费笔墨将这一段文字抄录于此，因为它是武则天在这一时期内最为精彩的政论文。她的这篇文章从传统的儒家经义中引经据典，同时还将她自己描写成一个忠贞贤慧的妻子。她称颂李唐皇室的先祖先妣，尊崇对祖宗的祭祀。她在奏表中立论于阴阳的差别上，主张自己作为女性、妻子和皇后，其地位要下皇帝一等。然而，她在推崇儒家礼教的口号下，对唐朝开国皇帝及其后继者所定下来的传统礼制提出了挑战。在征得高宗的同意后，武则天在帷帐的遮护下参加了禅社首的礼制活动。据史书的记载，当时“执事者

皆趋而下”，“百僚在位瞻望，或窃议焉”，[●] 但没有人提出非议。礼毕，皇帝皇后接受了百官的朝贺。[●]

● 《旧唐书》，页888。

● 同上，页89。

随后的几年，武则天沿着这条道路继续前进。她亲蚕事，还撰文讨论儒家的忠孝贞节。道教始祖老子因为姓“李”而与李唐皇室发生了联系，她就尊崇老子。以往的李唐皇帝信奉弥勒佛，她也就推崇对弥勒的祭祀。尽管有关她恶行的流言蜚语在四处传布，但如果她确实是在迫害李唐皇室成员的话，那这些也都是尽量秘密进行的。在公众场合，她的行为举止力图表现得中规中矩。她小心谨慎地维持男女之间的界限：当她的地位上升时，她丈夫的地位也必须跟着上升，甚至要比她更高，以便体现性别上的等级差异。这种趋势在670年达到登峰造极的地步：在她的建议下，高宗和她分别上尊号为“天皇”和“天后”。[●]

● 同上，页99；见Guisso, *Wu Tse-t'ien*, p.22.

这种局面因683年高宗的去世而被打破。武则天首先以太后的身份监国。在此后的一段时期内大力推行礼制改革，并兴修了不少礼制建筑。下面我们以年表的形式将这些情况列表如下，她的这些举措，旨在消除儒学在男女性别上造成的差别。另一方面，她对中国社会传统上受到推崇并被付诸实施的礼制系统仍然予以尊重。所以，我不太同意贵索（R.W.L. Guisso）的观点，认为武则天树立了一个全新的礼制信仰系统。[●] 总而言之，她自己仍然保持传统意义上的地位，但权柄已开始转手。从这种意义上说，武则天在所有的宗教、礼制和政治领域开始“颠倒性别”的行动：未来佛被说成是女性形象，“陪都”洛阳被更名为“神都”，封禅的地点从泰山挪到了嵩山，最后，她自己的身份也发生了改变，她不再是唐朝的皇后和太后，而是大周帝国的皇帝。

● Guisso, *Wu Tse-t'ien*, pp.26–50. 该书的论述中不乏真知灼见，但他总的结论却是“武则天似乎认为儒家思想对妇女的偏见仍然很有势力，所以她全力寻求建立新的礼制”，页35。

683年：高宗崩。七月，沙门怀义上《大云经》。按《大云经疏》的说法，武则天乃弥勒佛下生。

690年：九月，武则天改国号“大周”，加尊号为“神圣皇帝”。改元“天授”，以洛阳为神都，长安为“辅都”。立武氏七庙于洛阳。唐睿宗赐姓“武”氏，制颁《大云经》于天下，令诸州各置大云寺一所，总度僧千余人。

691年：二月，更唐太庙曰“享德庙”，迁户数十万以“实”洛阳。

693年：正月，武则天自制神宫乐，舞于明堂。

694年：五月，武则天加"越古"尊号。

695年：正月，武则天再加"慈氏"尊号。此前毁于火灾的明堂开始重修。四月，树象征"大周"政权的"天枢"于洛阳皇城南。九月，武则天又加尊号"天册金轮大圣皇帝"。十二月，武则天封禅于嵩山。

这一系列的事件表明武则天重修礼制的三个基本策略：(1) 重新安置传统象征物的地点，(2) 重新命名传统象征物，(3) 重新确立传统象征物。这些举措都与嵩山封禅有关，嵩山封禅可以看做是武则天对传统礼制的一次总的改革。● 《旧唐书·礼仪志》有关于这一事件的简要记载如下：

● 嵩山封禅以后惟一一次较为重要的礼制活动就是667年中央集权的象征物——"九鼎"的铸造。这些形体巨大的礼器后来被安置在"通天宫"内（即武则天明堂。——译者注）。

则天证圣元年，将有事于嵩山，先遣使致祭以祈福助，下制，号嵩山为"神岳"，尊嵩高神为"天中王"，夫人为"灵妃"。嵩山旧有夏启及启母、少室阿姨神庙，咸令预祈祭。

至天册万岁二年腊月甲申，亲行登封之礼。礼毕，便大赦，改元"万岁登封"，改嵩阳县为"登封县"，阳城县为"告成县"。粤三日丁亥，禅于少室山。又二日己丑，御朝觐坛朝群臣，咸如乾封之仪。则天以封禅日为嵩岳神祇所佑，遂尊神岳天中王为"神岳天中皇帝"，灵妃为"天中皇后"，夏后启为"齐圣皇帝"，封启母神为"玉京太后"，少室阿姨神为"金阙夫人"，王子晋为"升仙太子"，别为立庙。登封坛南有槲树，大赦日于其杪置金鸡树。则天自制《升中述志碑》，树于坛之丙地。●

● 《旧唐书》，页891。

武则天所立的碑早已被毁。但从这段记载来看，她的嵩山封禅是承继泰山封禅而来的。二者的差别在于封禅地点和主持人物的不同。泰山封禅时，武则天强烈要求以皇后的身份参加"禅"礼，而在嵩山她则以皇帝的身份既参加了"封"之礼，又参加了"禅"之礼，因此实际上否定了她早先的立场。从这种意义上来说，武则天恢复了皇帝一人参加"封"、"禅"二礼的传统，但不同的是这时的皇帝已是一位女性。

封禅地点的改变与本文的主题关系密切，值得深入探讨。武则

天封禅一再强调一个主题，即嵩山为“天下之中”。这一点不仅表现在武则天对中岳山神所上的封号上，而且在李峤的《大周降禅碑》碑文里论述得更为细致。李峤所作的碑文是一篇辞藻华丽的骈文，他在文章中首先回顾了泰山的历史以及它与古代帝王的联系。李峤对泰山封禅的历史传统表现了应有的尊重，同时他也提出质疑，为什么这一传统要如此严格地遵守而不做任何修正。在他看来，泰山是历史上举行封禅大礼的地点，因为封禅活动起源于此。但是，这并不意味着封禅永远都必须在泰山举行。他认为，事实上，当晚近的君王巡视泰山，在那里展示祭器、留下刻铭时，他们实际上忽视了“中土”和“中土”的神灵。但中土在哪里呢？李峤写道：

然则置表测日，阳城当六气之交。祭林奠山，太室为九封之长。神翰降生于廊庑，王畿仰瞩于峰岫。风雷所蓄，俯镇于三河；宸纬所躔，旁临于四岳。立崇乾事坤之兆，踈就下因高之位，舍此地也，畴其尚焉。●

● 引自《古今图书集成·山川典》，页575（李峤《大周降禅碑》全文见《全唐文》页2505。——译者注）。

但是即使用天文地理方面的知识证明了嵩山是“天下之中”，泰山仍然享有一大优势——“历史的传统”。不仅传说所称先秦的七十二王曾在泰山举行过封禅活动，而且秦汉时期的帝王还在岱顶修建了礼制建筑和树立了碑石。为了能与泰山相抗衡并取而代之，嵩山也必须有它自己的“历史”。于是人们开始在《诗经》等古代文献中寻找依据，嵩山上原有的一些古代庙宇也被派上了用途。最有意思的是，有些神庙供奉的对象居然还是些女性神，其中包括夏朝的建立者夏启的母亲和姨母。前面所引的文献已经表明，对这些女性神的封祀受到特别的重视。除了给她们增修庙宇和官给常祀以外，还为她们树立了碑石，这说明她们受到了皇室的特别关注与保护。如《少姨庙碑》开宗明义就说嵩山是封禅的法定地点。但碑文的作者杨炯接下来就将注意力集中到了这位“少姨”的身上：

臣谨按：少姨庙者，则《汉书·地理志》嵩高少室之庙也。其神为妇人像者，则古老相传云启母涂山之妹也。昔者生于石纽，水土所以致其功。娶于涂山，家室所以成其德。后宗之位，象南宫之一星；外戚之班，比西京之列传。惟几不测，其道无方……●

● 同上，页579（杨炯《少室山少姨庙碑铭》全文见《全唐文新编》页2208。——译者注）。

类似的文字还见于启母庙碑。这些碑文引人注目的地方在于，

这些寺庙的神主本是不太为人所知的，但都被与古代的记载联系起来。这样，嵩山的“神岳的历史”就被建立起来了。而且，这些历史中包含一系列作为武则天的先驱们的女性圣贤和神祇的传说。从这些碑文中可以看到武则天——这位曾经身为皇后但后来却君临天下的女皇的影子。这种例子在这些碑文中随处可见。其中有一处甚至将武则天与女娲——一位炼五色石补天以救济苍生的女神相提并论。

后来的唐代皇帝们是如何看待武则天的呢？有些学者认为，尽管这些皇帝都认为武则天建立的大周政权中断了唐朝的历史，但他们仍然承认武则天是一位合法的女皇：“由于武则天的幼子唐睿宗深受妹妹太平公主的影响（而敬重武则天），所以应该以唐玄宗对他的祖母登基的合法性的态度，来衡量历史对武则天的态度更为合适。虽然唐玄宗似乎没有对此做过正式议论，但是716年他将武则天的《实录》同唐中宗、唐睿宗的《实录》一起接受下来，此举表明虽然武则天曾遗诏死后去帝号，但唐玄宗仍愿意将武则天作为皇帝来对待。”●

● Guisso, *Wu Tse-t'ien*, p.2.

这一说法值得商榷。玄宗确实不曾公开否认过他的祖母武则天的地位（这样做会被视为不孝），但他通过其他途径达到了这一目的。其中最为重要的一个途径就是他于725年在泰山举行的封禅大礼，恢复了泰山封禅的合法地位。在举行这次封禅活动之前，唐玄宗颁布了一道制诏，对历代封禅的历史做了一番回顾。在这篇诏书中，武则天举行封禅的事迹全然没有被提及，暗示这一礼制上的神圣大礼一直是、而且应该是只有男性帝王才能举行：

> 自古受命而王者，曷尝不封泰山，禅梁父，答厚德，告成功。三代之前，罔不由此。越自魏、晋，以迄周、隋，帝典阙而大道隐，王纲驰而旧章缺，千载寂寥，封崇莫嗣。物极而复，天祚我唐，武、文二后，应图受录。洎于高宗，重光累盛，承至理，登介丘，怀百神，震六合，绍殷、周之统，接虞、夏之风。中宗弘懿铄之休，睿宗沐粹精之道，巍巍荡荡，无得而称者。……祥瑞已现，王公卿士，罄乃诚于中；鸿生硕儒，献其书于外。莫不以神祇合契，亿兆

同心。斯皆列祖圣考，垂裕余庆。故朕赖宗庙之介福，敢以眇身，颛其克让。[1]

至此，泰山的至尊地位重又得到恢复，与此同时，男性对历史的主宰也得以恢复。而武则天所进行的礼制改革，包括她第一次参加封禅大礼时所进行的礼制改革，统统被废止。对武则天不加掩饰的愤慨之情在张说的一番话中可以看得出来：

乾封旧仪，禅社首，享皇地祇，以先后配飨。王者父天而母地，当今皇母位，亦当往帝之母也，子配母飨，亦有何嫌？而以皇后配地祇，非古之制也。天监孔明，福善如响。乾封之礼，文德皇后配皇地祇，天后为亚献，越国太妃为终献。宫闱接神，有乖旧典。上玄不佑，遂有天授易姓之事，宗社中圮，公族诛灭，皆由此也。景龙之季，有事圜丘，韦氏为亚献，皆以妇人升坛执笾豆，渫黩穹苍，享祀不洁。未及逾年，国有内难，终献皆受其咎，掌座斋郎及女人执祭者，多亦夭卒。今主上尊天敬神，事资革止。斯礼以睿宗大圣贞皇帝配皇地祇，侑神作主。[2]

唐玄宗接受了这一建议。结果，不光是武则天，所有女人都从封禅大礼上消失了。那么嵩山的情况又怎样呢？唐玄宗在泰山封禅以后不久，就削夺了嵩山"神岳"的封号。嵩山仍仅仅是作为地理中心的象征，泰山则恢复了其作为传统礼制上的地位。

（姜 波 译）

[1]《旧唐书》，页892。

[2] 同上，页893（《旧唐书·礼仪志（三）》中的这一段话是张说对徐坚、韦縚等人讲的，不是给玄宗的奏议。——译者注）。



“图”“画”天地

（1998年）

本文是对东周晚期至汉代图像制作基本规律的一个宏观探讨。纳入考虑的图像种类不但包括绘画的题材与结构(这是艺术史的常规课题)，同时还包括抽象的符号与图形（这些内容常常不为艺术史研究者所注意）。我的主要命题是，在这段历史时期中，不只是一个，而是有数个并行发展的图像系统，以满足不同种类的需求。同样的“主题”因而可以通过不同的视觉表达方式得以表现。对这些视觉系统的使用类似于对不同语言的操作和运用,其交互作用对视觉文化的日渐复杂产生了重大影响。

申明这一基本观点之后，我想集中探讨“宇宙”这个命题，其基本界说是一个无所不包、囊括万事万物的整体，涵盖天地间的一切以及时间和空间。基于这一定义，宇宙意味着一种绝对的包容性，是一个把一切都包含于内部的封闭系统。不难理解，这种包容性在各种古代文化的建筑术语中得到反映。同时，对这种绝对包容性的想象也刺激了将建筑物设计成具有内在秩序的微型宇宙的兴趣。

从东周至汉代,两种微型宇宙式的建筑物与不同的文化活动相联系。一种是一个理想化的礼仪建筑，即众所周知的明堂。图29-1所示为公元1世纪初王莽建造的明堂的遗址图。该建筑方案可说是极度抽象，以基本几何形构成。中央的建筑，即明堂本身，有一亚字形的地面轮廓，每边各有三室。这个建筑坐落在一圆形台基之上，圆台在一方形院落之中，而这个院落又被圆形的水渠环绕。方圆的反复交错遂象征了天地、阳阴的互动和相互转化。汉代文献将

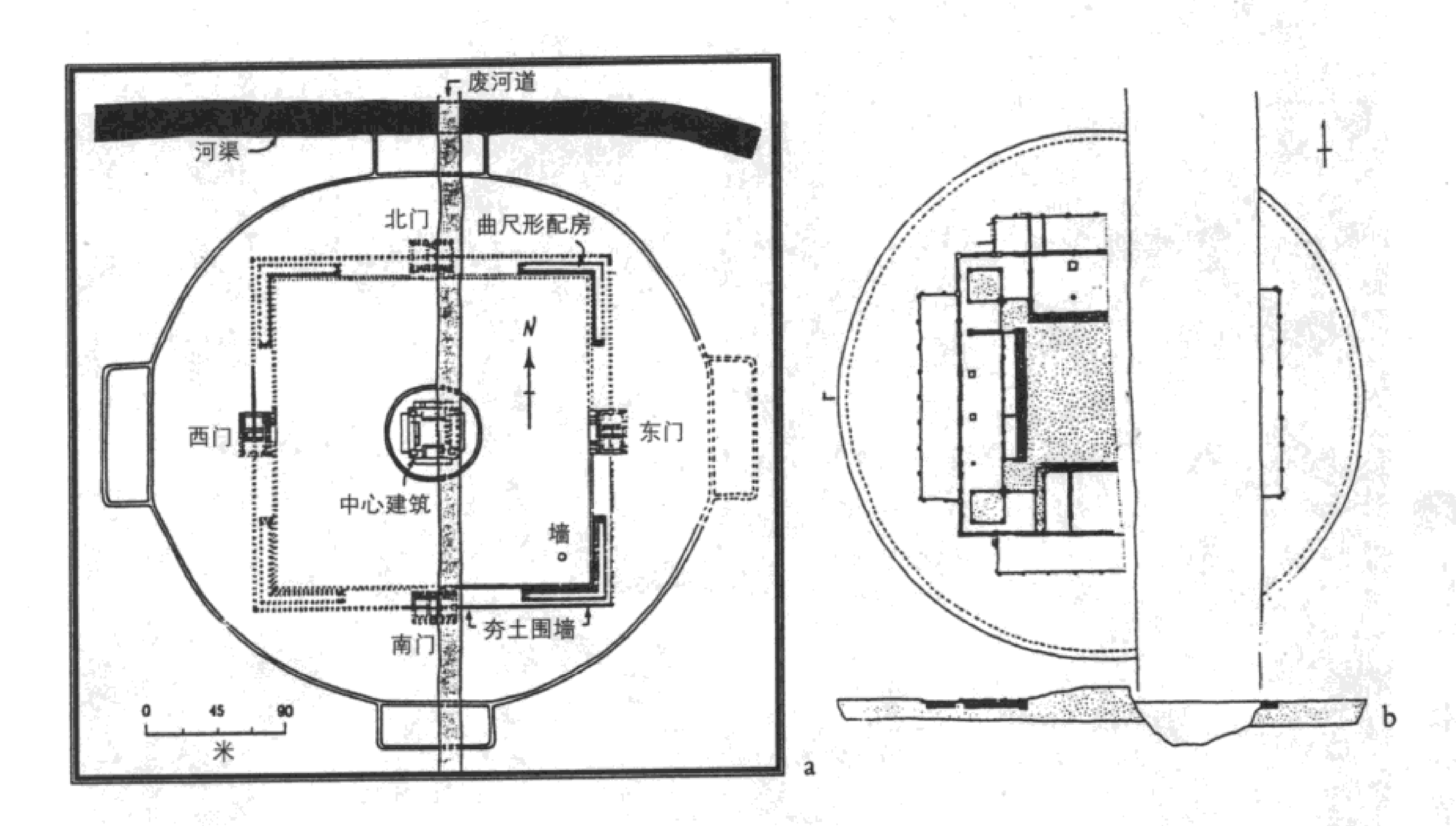


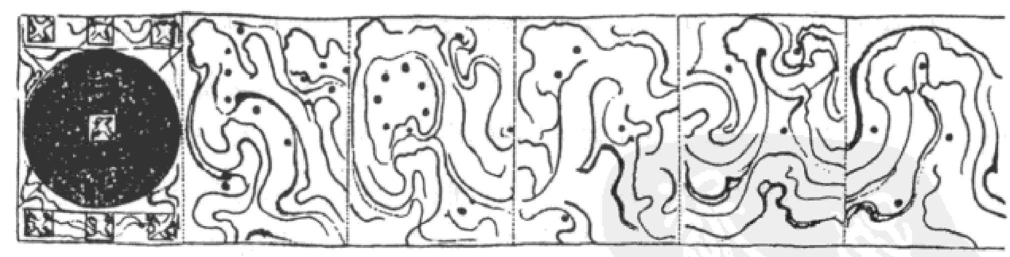
图 29-1　长安王莽明堂

明堂赞为“万物之大者”，并不是因为明堂是一个宏伟壮丽的纪念碑式建筑（实际上，据称王莽的明堂仅仅用了不到二十天就建成了），而是因为明堂的结构展现了宇宙的构造和运行。这个建筑因此被说成是“变化之所由来”。对2世纪作家蔡邕来说，“明堂者，所召明天地，统万物”[1]。

第二种微型宇宙的建筑形式则是在一个相当不同的历史背景中发展起来的：它产生于变化中的丧葬文化，特别是与新出现的对来世的幻想有关。墓葬从其根本性质来说就是一个与外部隔绝、仅具内部的建筑形式。从东周至汉代，人们开始希望以现实世界为模型创造来世，天、地图像因而被置于墓中，使墓葬成为一个应有尽有的宇宙缩影。这种建筑的最早范例大概是秦始皇陵。据司马迁的记载，陵中包含有人工的河流与海洋、百官俑与宫殿的模型，以及各种各样的奇物珍宝。司马迁以一语概括这座陵墓内部的装饰：“上具天文，下具地理。”因为这座位于骊山的陵寝至今尚未开启，我们无从验证这一记载。据我所知，在已发掘的公元前3世纪和前2世纪的墓葬中，尚未发现有天象绘于墓顶的情况。最早的这类建筑壁画目前只发现在公元前1世纪的墓葬中，实际上非常接近司马迁

[1] 蔡邕：《明堂月令论》，《蔡中郎文集》，涵芬楼本；又见《全上古三代秦汉三国六朝文·全后汉文卷八十》，北京，中华书局，1995年。

图 29-2:a 陕西西安交通大学西汉晚期壁画墓出土星象图



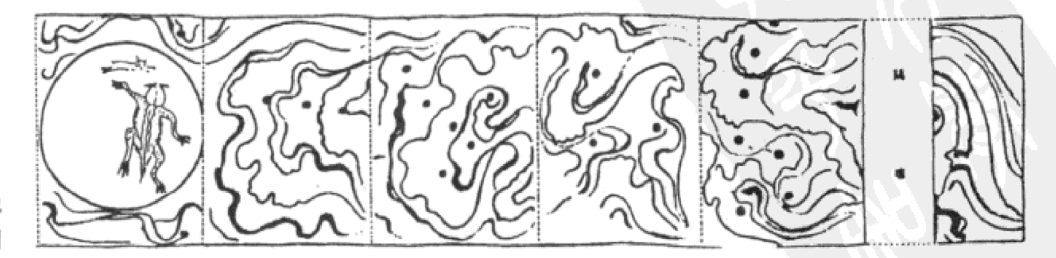


图 29-2:b 河南洛阳烧沟西汉晚期61号墓出土星象图

的时代（图29-2：a、29-2：b）。这些壁画标志着一场声势浩大的艺术运动的开始。许许多多的图像在这个运动中被创造出来，将一座墓葬、祠堂或棺椁转化成一个生动的图画宇宙。在这类宇宙中，“天”不是一个抽象的圆圈，而是表现为一个实在的空间，充斥着出没云间的各种神祇与灵怪，其变幻的外形似乎表达了宇宙内部的无穷变化（图29-3）。这个宇宙中的其他空间还包含有仙境、地府和世俗世界，每个空间具有不同的人物与事件（见图29-14、29-15、29-16）。

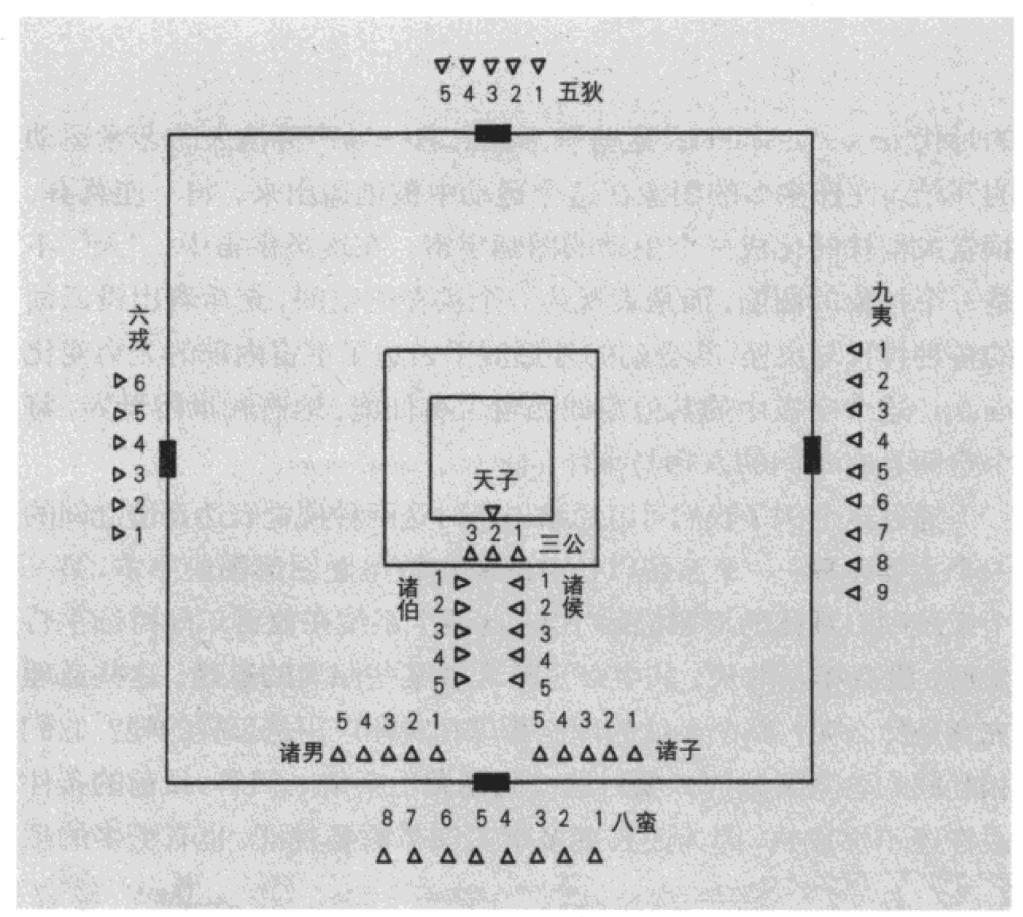
通过这个例子我们可以总结出当时这两种视觉表达系统之间的一个主要差异：一个系统以抽象的象征符号和图形图解宇宙，另一个系统则以具体的形象描画宇宙。这两个系统在数百年间持续平行发展，没有相互取代，其中必定暗含着某些深奥的道理。这些道理究竟是什么呢？两个系统的理论基础和实际应用是怎样的呢？它们相互间的关系又如何？要对这些问题做出系统的回答，目前的条件或许还不够成熟，因为还有更多事实细节需要查证，也有更多的理

图29-3　山东嘉祥东汉武氏祠天顶天界诸神画像



b


图 29-4 《明堂位》位置图



论问题需要推究。本文的目的是通过探讨一个特殊问题——即“图”这一系统来开启这项研究。

让我们从明堂开始。传统和现当代的学者已对明堂的研究做出了许多贡献。毋庸置疑，明堂作为宇宙缩影的这种象征性是逐渐形成的。在这个历史过程中，这种古代建筑被不断再创造，并被赋予新的形式和意义。古老的明堂曾是西周王室庙堂中的主要建筑，也是国事活动的重要场所。如《礼记·明堂位》篇就记述了一次这样的礼仪活动（这段文献也部分地见于《逸周书·明堂》一节）。尽管是以高度理想化的形式出现的，这个活动反映了当时明堂的性质和结构。通过对礼仪程序的复原（图 29-4），可以确定君王及朝臣、诸侯、蛮夷首领的固定的“位”，进而暗示着一座定位于中轴线上的坐北朝南的宫廷建筑。这种形式与考古发现的商周礼仪建筑的形式相似（图 29-5），但与东周至汉代发展起来的明堂形式则根本不同：这些后出的明堂的建筑基础不是南北中轴线，而是中央和四方的观念。虽然如此，这些后来的明堂并非徒得早期明堂之名。正如《明堂位》的篇名所示，明堂通过二度空间的“位”发挥其功能。这一文献以建筑形式演示政治制度；晚期明堂具有同样性格，但被设想

为一微型宇宙。(值得注意的是,《明堂位》篇中所记述的建筑结构及其象征的政治体制不是绝对封闭式的,因为建筑本身仅代表中央王朝，蛮夷首领属于墙外的开放的空间。)

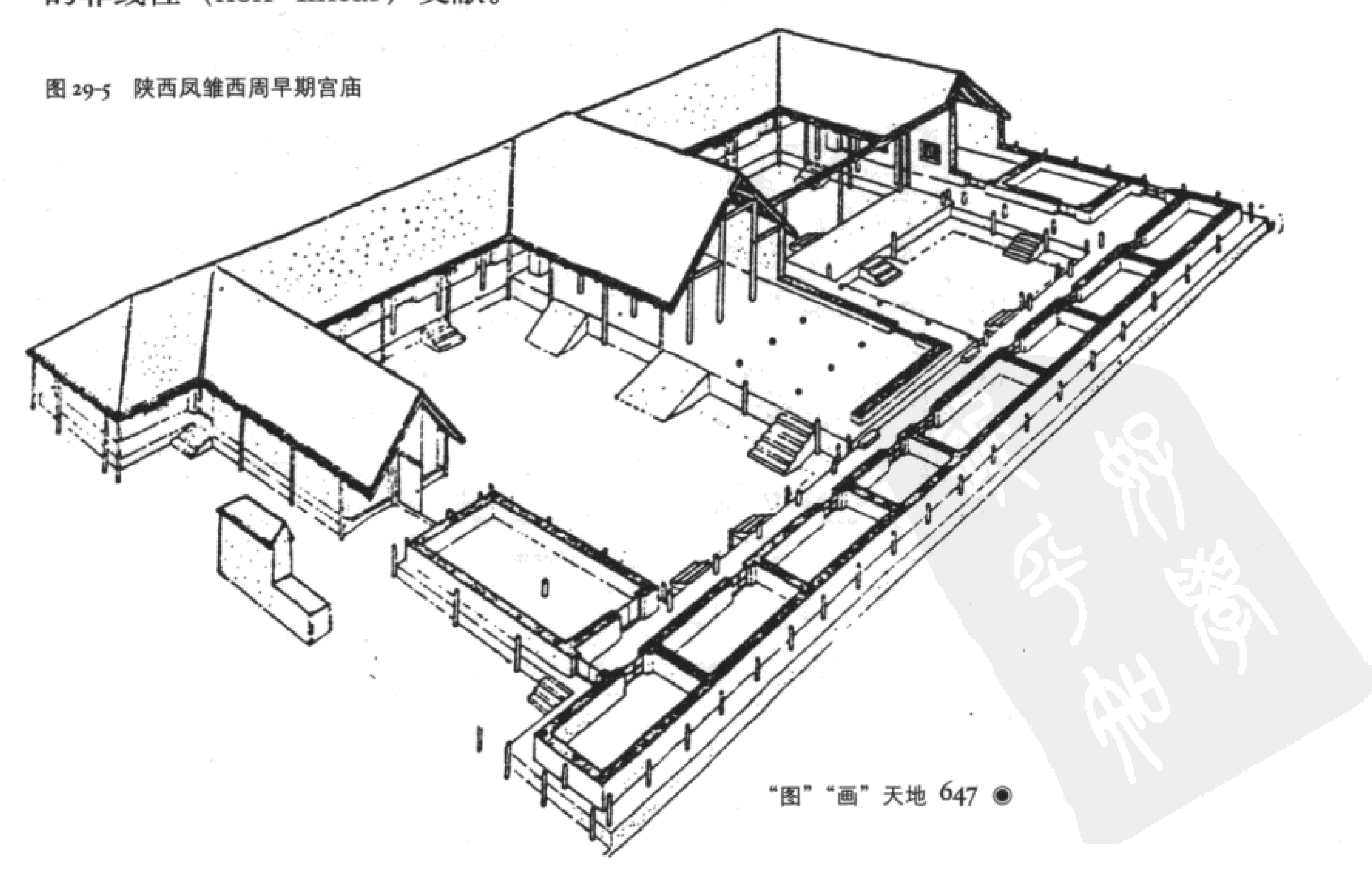
到了三代末年,古老的明堂逐渐成为历史的记忆,但是它作为王权和政治秩序的最高体现却不断被强化。通过一系列耐人寻味的变革,这一难以捉摸的建筑物不仅象征着已逝的过去,同时也开始象征着未来。对人们想象中的大一统国家来说，“重建”明堂成了建立一个理想政府的同义词。所以,当荀子向一位诸侯陈述他的政治主张时总结道：“若是，则虽为之筑明堂于塞外，而朝诸侯亦可矣。”[1] 孟子在与齐宣王的交谈中也提出过类似的见解。[2]

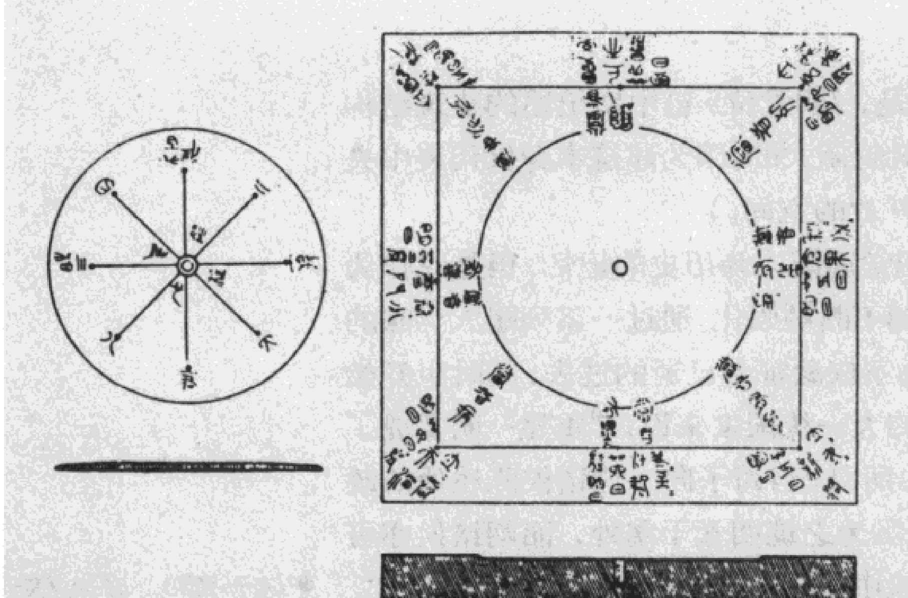
孟子和荀子均没有为新明堂提出一种建筑方案。历代学者多将这类方案的出现归功于阴阳五行家。但是正如李零和其他学者新近指出的那样,阴阳五行学派根植于广泛的宗教、巫术、军事、技术、天文和医学的传统与习俗。各种“图”、“式”在这些传统中获得长足的运用和发展。有足够的迹象表明,当明堂在东周晚期被再度创造时，它至少因袭了三种“图”的形式与概念，包括（1）作为宇宙模式的“式图”，（2）建筑图，以及（3）一种我称之为“图文”的非线性（non−linear）文献。

[1]《荀子·疆国》，王先谦《荀子集解》，页201～202，见《诸子集成》，卷二。

[2]《孟子·梁惠王下》：“夫明堂者，王者之堂也，王欲行王政则勿毁之矣。”阮元编：《十三经注疏》下册，《孟子注疏》，卷2，页2676，北京，中华书局。

图 29-5　陕西凤雏西周早期宫庙





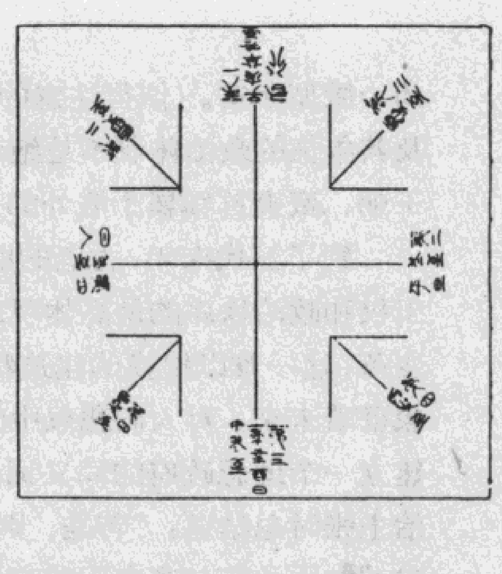


图 29-6 安徽阜阳双古堆 1 号西汉墓出土式盘

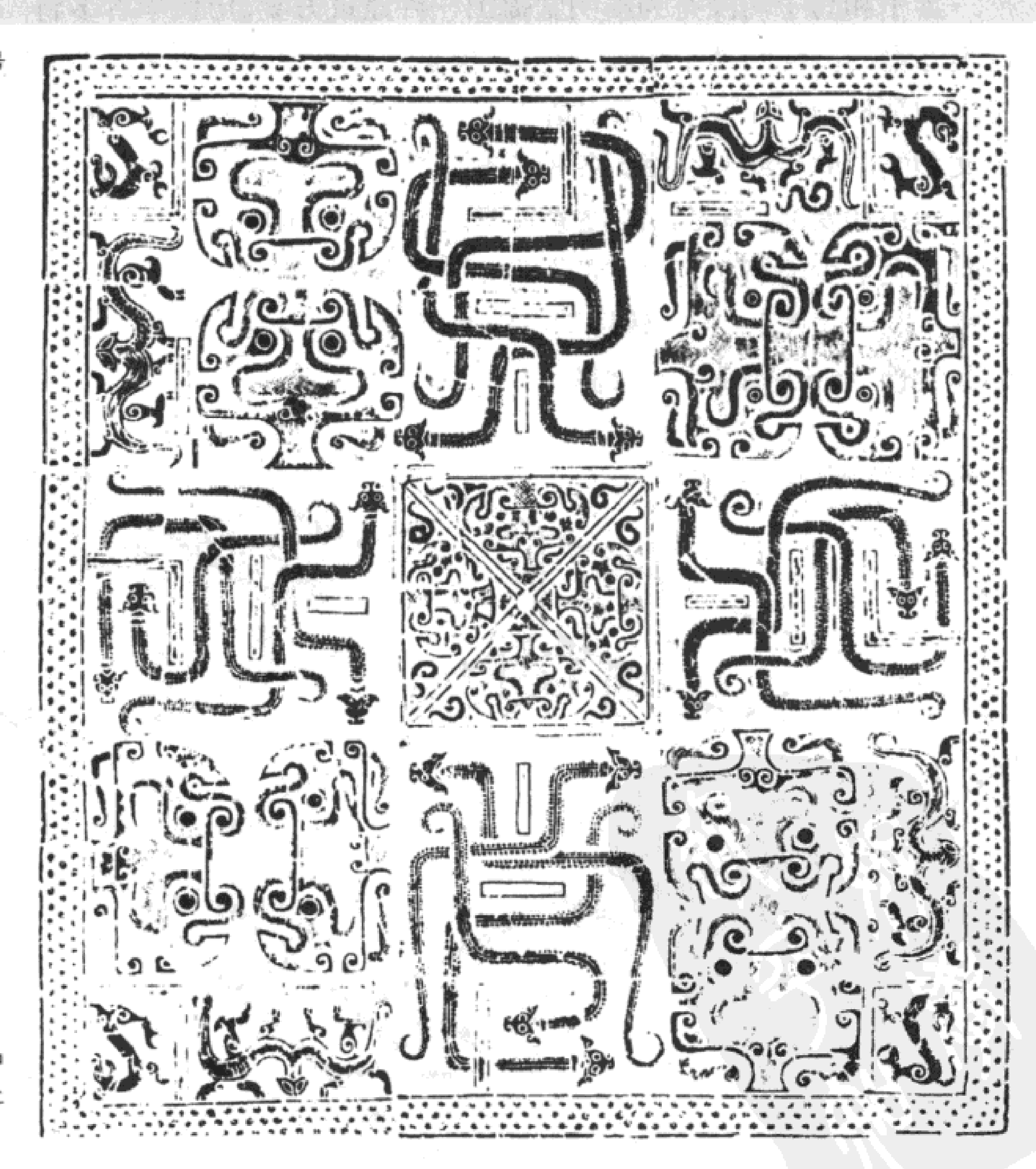


图 29-7 河北平山战国中期中山王墓出土石六博棋盘

李零等学者已对式图做了深入的讨论。[1] 根据他们的研究，“式”是一种卜卦的器具，通常由一圆形“天盘”和一方形“地盘”组成，两盘均刻有各种指示天文与历法区划的标记。(图29-6) 正如李零所论，由这两种形状和标记构成的图像（即“式图”）不仅见于式盘，而且还见之于东周晚期至汉代的六博盘(图29-7)、铜镜乃至某些文献的设计。作为对宇宙的一种表现，一个式图是由线与面等多种高度抽象的视觉元素构成的几何图形。李零归纳了式图中的五种基本构成或范式，包括“四方”、“五位”、“八位”、“九宫”和“十二度”(图29-8)。我们或许可以再加上另一个：方圆或天地。这些基本范式中的每一种都有派生新范式的潜力，并且可与其他视觉元素——诸如色彩和动物形象等结合在一起。

[1] 李零：《中国方术考》，页82～166，北京，人民出版社。

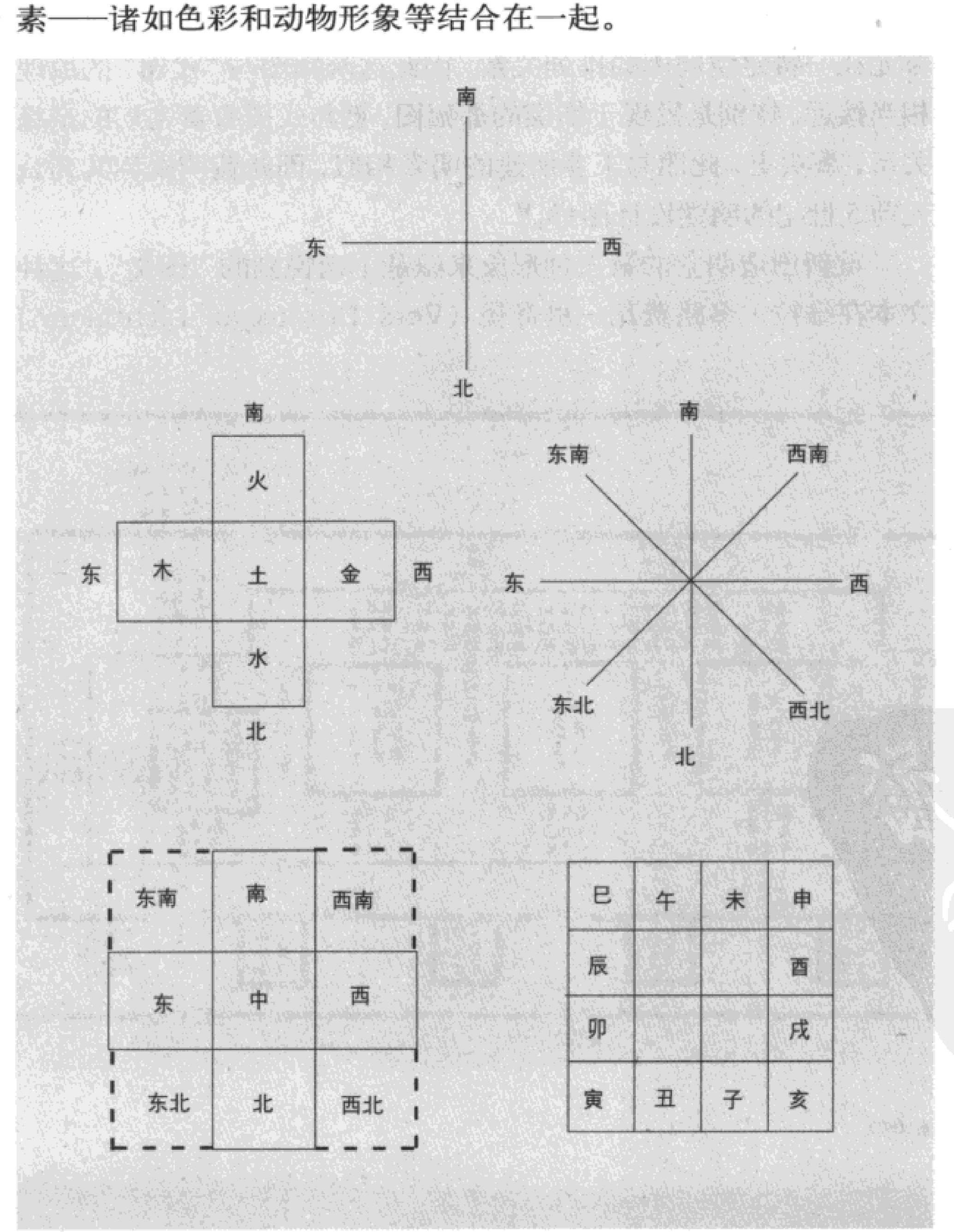


图29-8 各类图式

对设想和计划新式明堂起到重要作用的第二种图是建筑图，它的绘制具有一套特殊的表达程式。两件公元前5世纪至前4世纪的这种类型的图保存至今，一件为镶嵌于铜板上的“兆域图”，详细地记录了一座中山王陵的建造方案（图29-9）。图所显示的是一个由两重围墙所环绕的矩形结构。内墙之中的五个方形表示中山王及其后妃的陵墓。简短的铭文注明每一建筑单元的尺度。另一建筑图绘于一个漆器盖上，发现于临淄附近的一座齐墓（图29-10）。虽然已经残毁，但仍然显示一个“亚”字形建筑物，每边有三室，环以“水”纹圆环。这两幅图表现的是不同的建筑物，但它们运用了同样的技法，将三维建筑表现为二维的图案。从把建筑特征简化到接近几何形这一点来说，这两幅图有效地界定了每个建筑单元的位置以及各单元在一特定空间内的排列关系。因此这两幅图与“式图”的原理相当接近。特别是发现于临淄的那幅图，更与式图有着密切的亲缘关系，事实上，此图与王莽所建的明堂相似，因此黄明崇称其为公元前5世纪的明堂设计图样。[1]

重新创造明堂的第三种形象来源是上面说到的“图文”，这种文本在维拉·多路费瓦－里奇曼（Vera Dorofeeva-Lichtmann）

[1] Hwang Ming-chong, "Ming-tang: Cosmology, Political Order and Monuments in Early China," Ph. D. Dissertation, Harvard University, 1996.

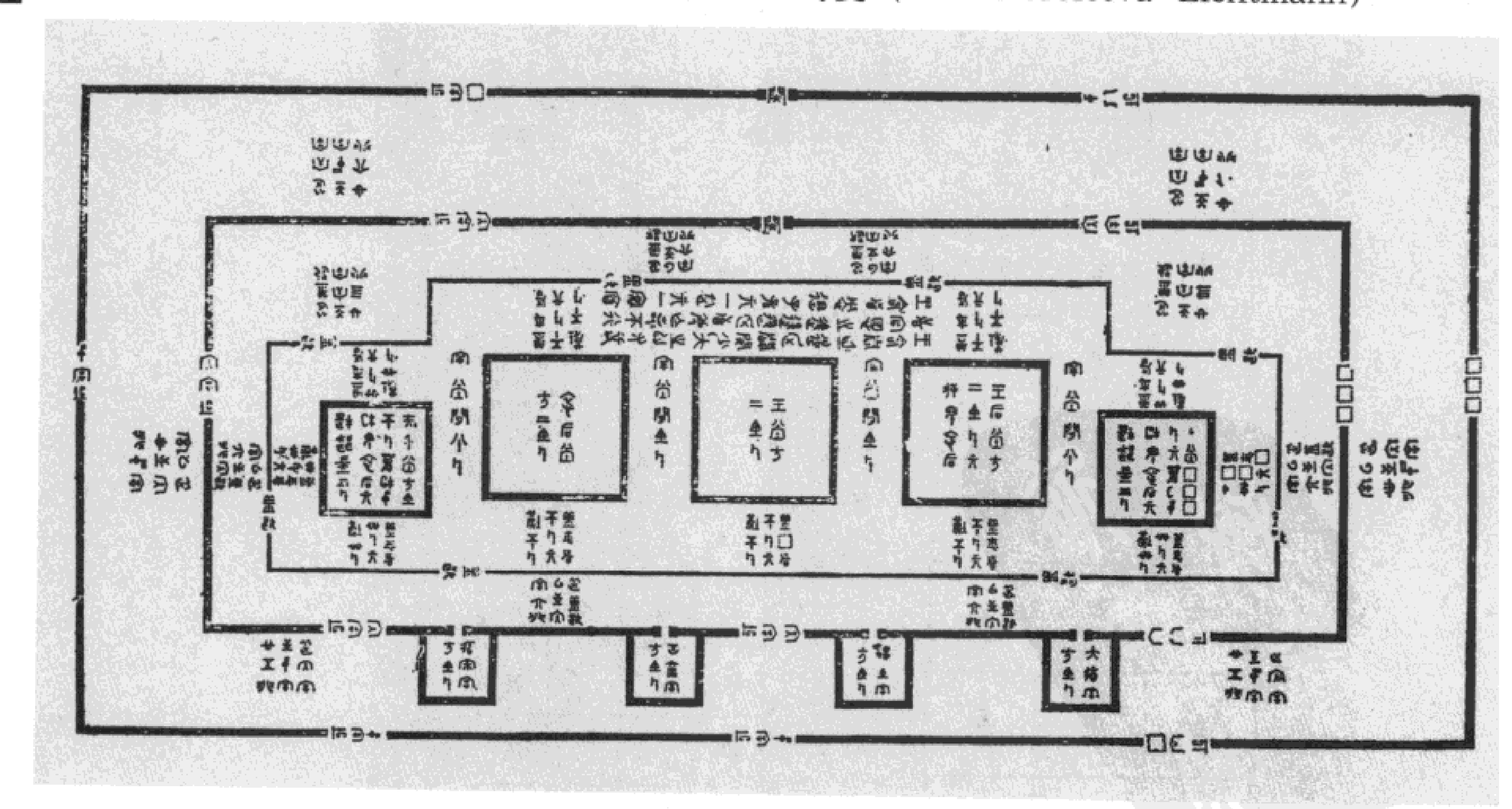


图29-9 河北平山战国中期中山王墓出土兆域图

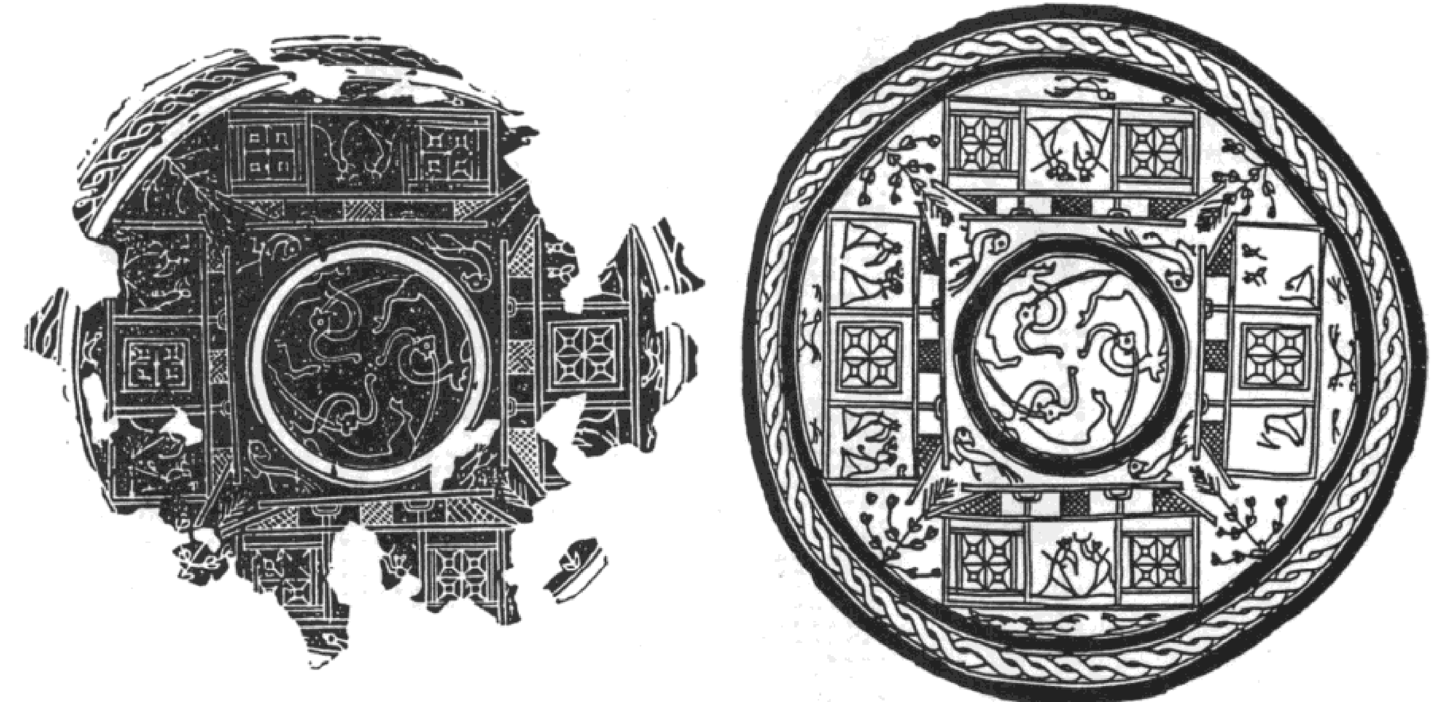


图29-10 山东郎家庄1号战国墓出土漆器图案

即将发表的论文中得到相当全面的研究。[2]（但她所研究的主题较本文广阔，是称为“非线性的文本结构”的一批材料。）在我的定义里，“图文”必须具有两个基本特征：首先，它必须具有非线性的空间结构，这一模式反映一种通行的“图”的模式；其次，这种非线性的空间结构与文献本身的内容不可分割，具有文献的固有特征。因此，尽管某些文字材料，包括中山王陵“兆域图”中的铭文，可说是安排在特定的空间形态中的，我仍把它们看做“空间文本”，而不是图型文本，因为文字的空间安排并不演示一个可被确认的图式。一种真正的“图文”一旦被转换成单纯的线性文献，即失去了其原有面貌。要恢复它的本来状态必须重构它的空间排列。

[2] Vera Dorofeeva-Lichtmann, "Spatial Organization of Ancient Chinese Texts," 未刊稿。

仍然保持原貌的一件东周“图文”是著名的楚帛书（图29-11）。此外，《管子》中的“幼官图”或“玄宫图”是可以复原的一件“图文”，学者们曾对此提出过不同的复原方案，图29-12是由郭沫若最早提出的方案。尽管有着明显差异，这两件作品具有两个重要的共同特征。就其平面区划来说，两件作品都是被安排在一个基本确定的平面空间结构中，并具有明确的中心。就其内容来说，两作品均与“月令”这一文体类型有密切关系。大体上说，“月令”源自一种据季节和月份来规定相应的人事活动的历书。当周代衰亡之际，这种文体被一些有政治抱负的知识分子加以改造，设计出一套通辨的宇宙理论和一个理想政府的模型。在他们的计划中，“月令”不

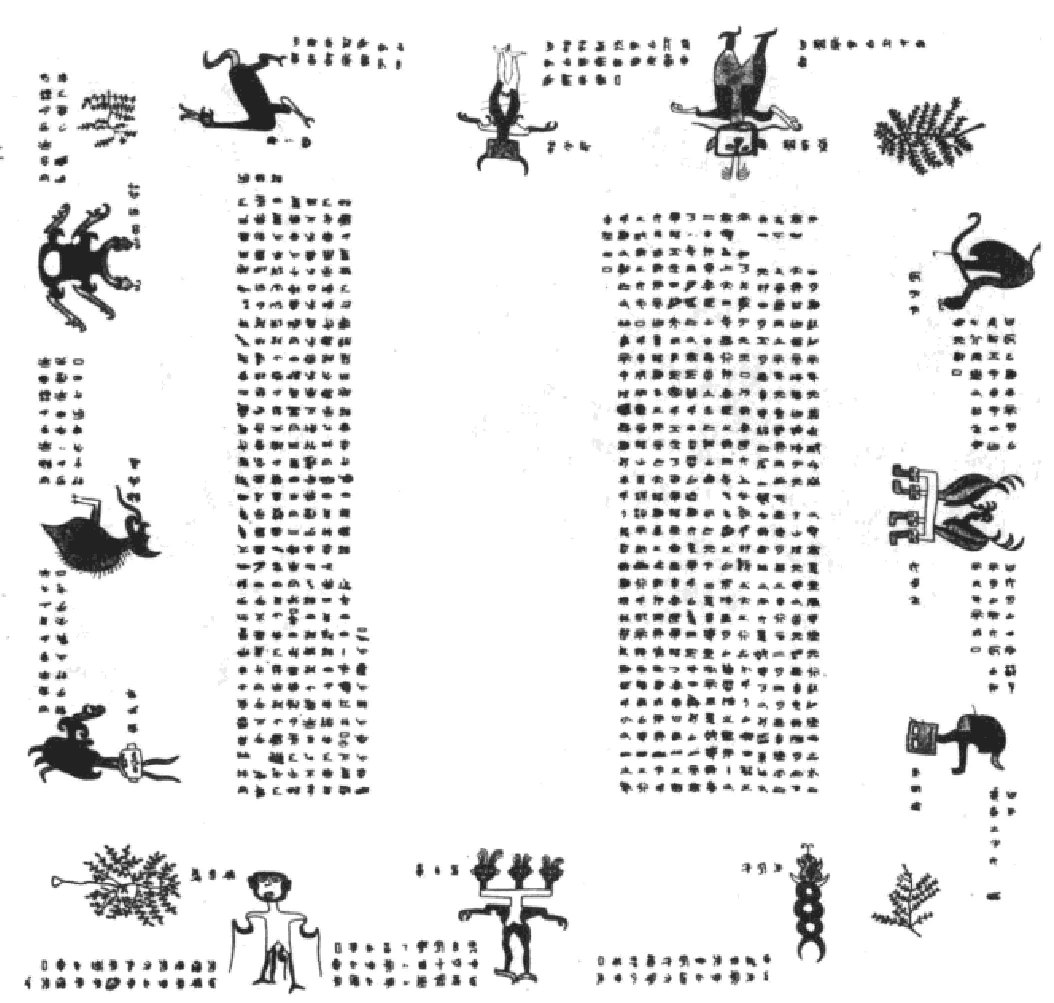


图 29-11 湖南长沙出土战国楚帛书

仅规定了时间、天象与五行的关系，也是国君举行礼仪和政事活动的基础。这类计划见诸一系列东周晚期至汉初的文献，包括《管子》、《吕氏春秋》、《礼记》和《淮南子》等等。在这些文献中，“月令”与明堂被结合了起来。这一现象对本文来说很重要，因为通过这一结合，“月令”的文本结构被赋予了一个明确的建筑形式，而明堂也最终获得了一个明确的宇宙哲学的象征意义。

由于式图、建筑图和图文这三种图都有助于明堂的再创造，它们也就可以解释明堂的某些基本特征以及东周末至汉代时期人们对它的理解。简要地说，(1) 明堂的基本元素是抽象符号和图形；(2) 这些符号和图形被布列在一个二维的平面上；(3) 这种几何形意象很大程度上是在文本的传统里发展起来的，特别为哲学家、政治家和礼学家们所注意。这一文本传统在汉代继续发展，一个重要的现象是一系列名为“明堂阴阳”之类文献的出现，开始提出某种具有纪念目的的建筑设计。(《太平御览》中保存了“明堂阴阳”的一段文字。[1] 《大戴礼记》中则包括了一个更详细的设计方案。[2] ）尽

[1] 李昉编：《太平御览》卷533，页2418，北京，中华书局，1960年。

[2] 王聘珍：《大戴礼记解诂》，页149～152，北京，中华书局，1983年。

管这类设计由于越来越多地与文化和政治因素结合而变得日渐复杂，其建筑结构仍然基本是“阴阳”和“五行”图式系统的增益与复合。它的发展在蔡邕的《明堂月令论》中达到了登峰造极的地步，这是一位汉代作者对明堂所做的最详细的记述，其中明堂被想象为一些非实存形象的集合，每一形象都代表着一种特定的宇宙学成分、价值或运动：

> 其（明堂）制度数各有所法，堂方百四十四尺，坤之策也；屋圜、屋径二百一十六尺，乾之策也。十二宫以应辰，三十六户、七十二牖，以四户九牖，乘九室之数也。

图 29-12 郭沫若复原的《玄宫图》（据《管子集校》）

玄宫圖

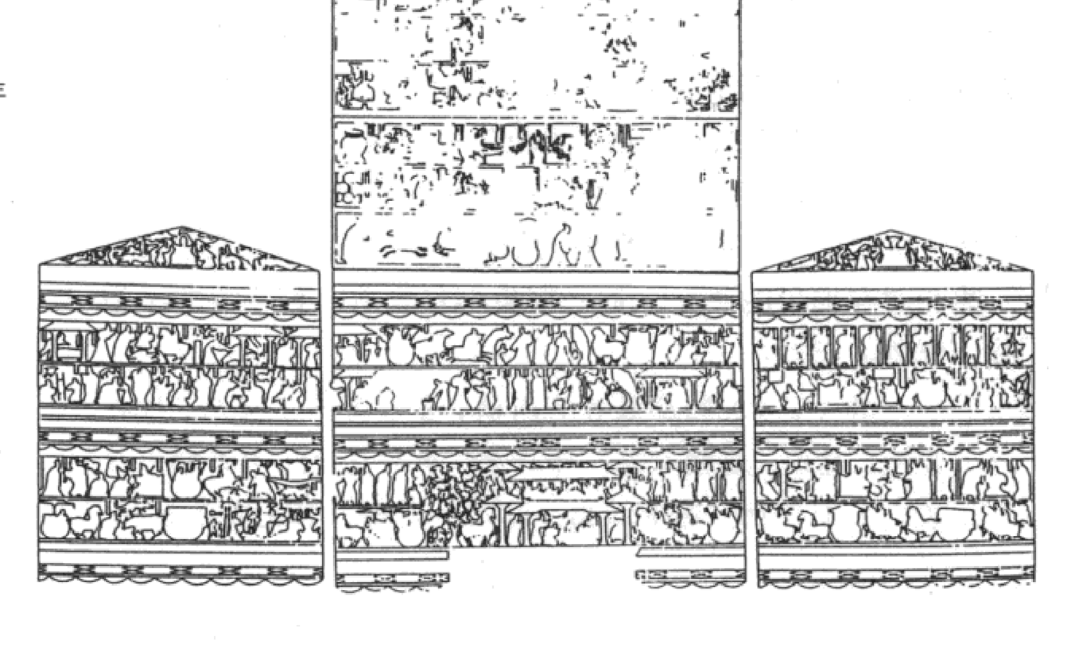


图 29-13 山东嘉祥公元151年武梁祠画像展开图

户皆外设而不闭，示天下不藏也。通天屋高八十一尺，太庙、明堂方三十六丈，通天屋径九丈，阴阳九六之变也。圜盖方载，六九之道也。八闼以象八卦，九室以象九州。黄钟九九之实也。二十八柱列于四方，亦七宿之象也。堂高三尺，以应三统；四乡五色者，象其行外。二十四丈应一岁二十四气，四周以水象四海。[1]

这种以图式解说宇宙的方式显然不同于绘画的表现。但“图”与“画”二者的差别并不仅仅在于所用符号类型的不同。我已提到过司马迁对秦始皇陵墓室的描述，以“上具天文，下具地理”一语结尾。这一套语引入了一个描述宇宙的标准程式。例如，刻在一所2世纪祠堂上的一段铭文，首先综述了祠堂内部的一些单独的装饰题材，接着将整个装饰程序概括在“上”、“下”两大部分中：

雕文刻画，交龙委蛇。猛虎延视，玄猿登高。狮熊嗥戏，众禽群聚。万狩云布，台阁参差，大兴舆驾。上有云气与仙人，下有孝友贤人。尊者俨然，从者肃侍。[2]

我们在这里看到的是一个定型化的视觉模式，其中宇宙的缩影被限定在一个三维的空间范围中，由属于天地两界的区域和物象构成。这一对宇宙的表现因而与明堂迥异，如上文所说，明堂是以抽象符号在二维空间平面上的排列来表明其宇宙含义。现存的丧葬建筑也证实了这种不同。一些建于公元前1世纪的墓葬，在墓顶绘有日月星辰，而在墙壁和门楣处饰有历史画面和人间景象(见图29-2)。这

[1] 蔡邕：《明堂月令论》。

[2] 王恩田：《安国祠堂题记释读补正》，《考古》1989年1期，页81～91。

种宇宙的纵向结构进而结合以横向的维度：在东汉的墓葬和祠堂中，山墙成了描绘仙界的法定空间（见图29-14）。(这种布局因此延续了鲍吾刚[Wolfgang Bauer]数年前指出的一个传统："古代中国以东、西为仙界之两极。")对天、地与仙境三界综合表现的一个实例是建于公元151年的武梁祠（图29-13）。正如我在别处已经讨论过的那样，祠堂顶上的"祥瑞"图像表现天的意志；两山墙为西王母与东王公及其他仙人占据；三面墙壁上的图像则描绘从人类诞生以来的历史。

事实上，武梁祠和王莽明堂这两个建筑，为理解汉代表现宇宙

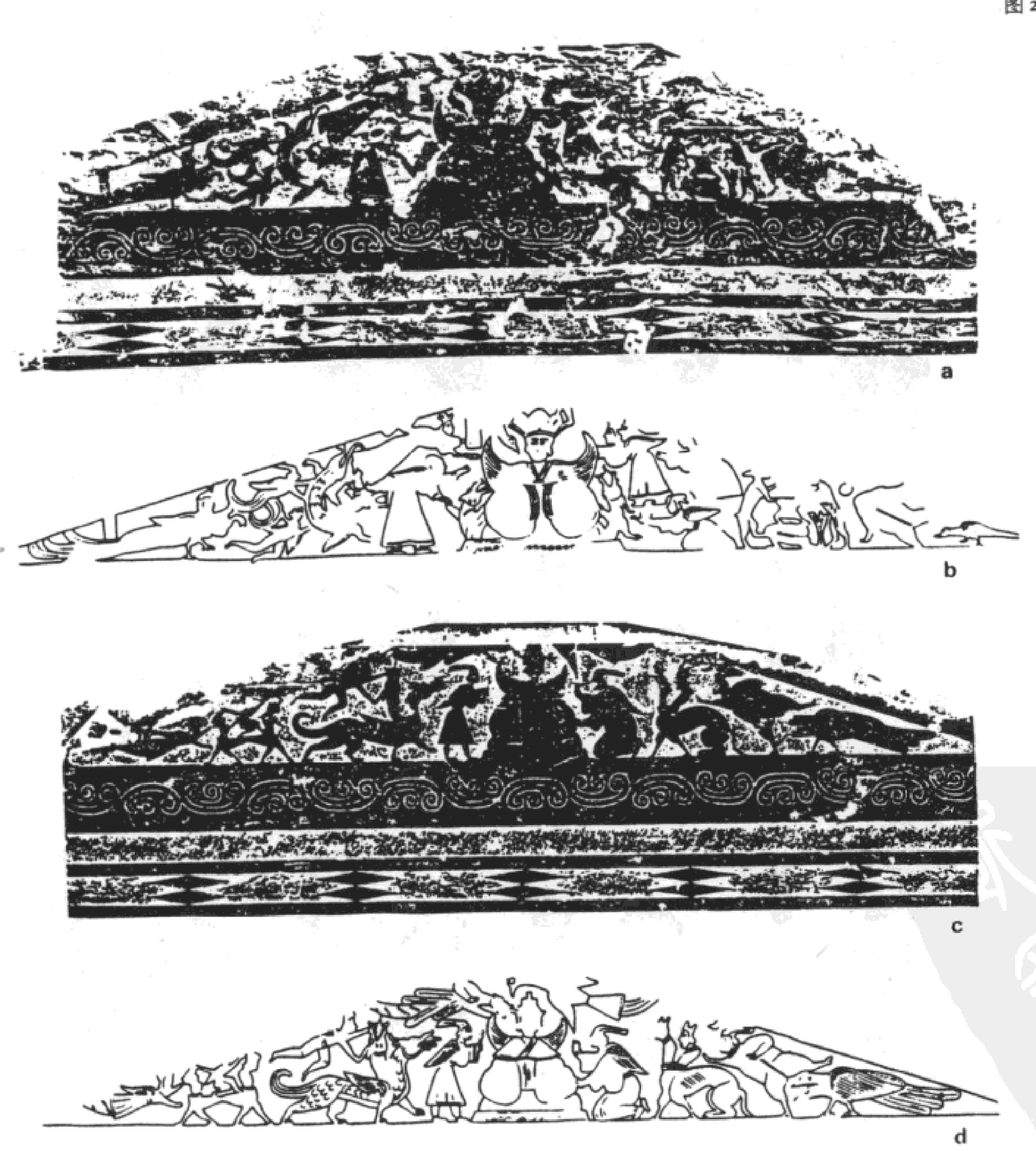


图29-14 山东嘉祥公元151年武梁祠山墙画像

的两种不同体系提供了极好的范例。王莽明堂代表着一种官方的宇宙论，该建筑的每一特征都基于一种特定的数字价值，是确定而不可更改的。相对而言，武梁祠则是一个对基本宇宙结构的个人化解释，其中有关天、地与仙界的内容——天顶、墙壁和山墙上的画像题材——都反映了一种特有的政治见解和意识形态。明堂的结构，正如我早先已经提出的那样，本自于高度抽象化的图式——实际上可以被看做一种以建筑形式出现的“图”。武梁祠的结构不是由任

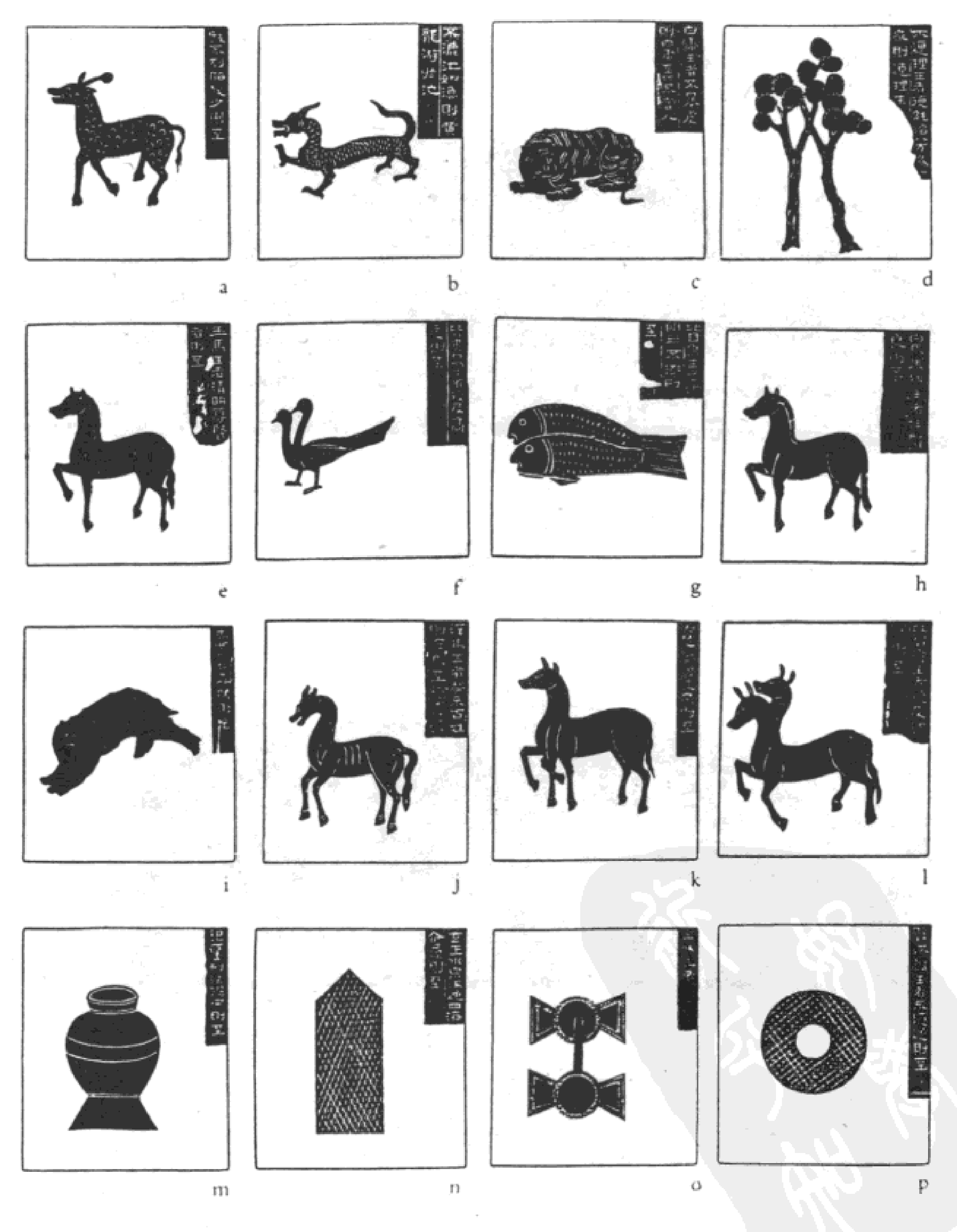
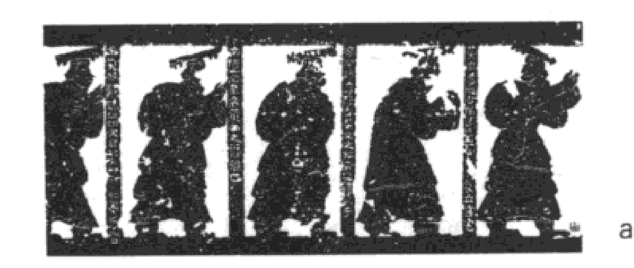


图 29-15 山东嘉祥公元151年武梁祠顶祥瑞画像，清代摹刻。



a



b



c

图 29-16 山东嘉祥公元151年武梁祠墙壁画像 a古帝王 b忠臣、刺客 c县功曹谒见武梁

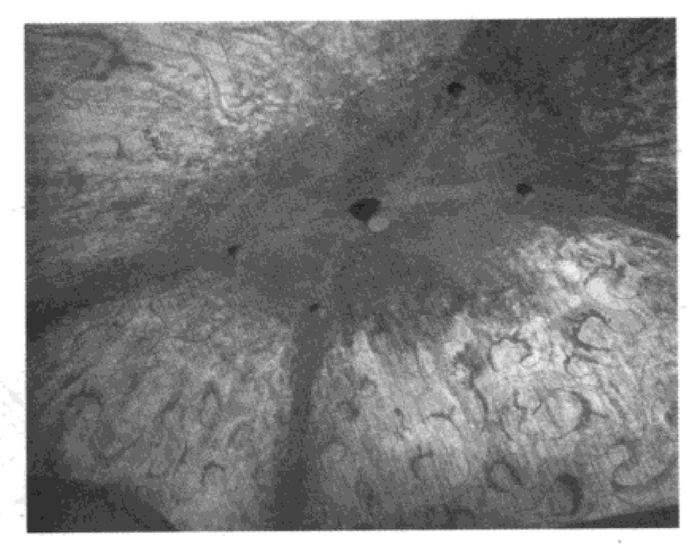


图 29-17 河南洛阳金谷园新莽壁画墓前室顶部五行图像

何图式决定的，而是从多种源泉中——包括绘画、书籍插图等——取得装饰母题。这里我希望再次申明，"图"是一个极宽泛的概念，不仅包括式图等几何形的图表，还包括诸如地图、天象图、瑞图乃至历史人物与事件的插图等实在的图像。当明堂与抽象的"图"形牢固地联系在一起时，武梁祠和其他丧葬建筑中的图像却常常是由那些"图画性的"图提供的。例如武梁祠天顶上的画像即遴选自汉代的《瑞图》(图 29-15)。刻画在墙壁上的形象则选自一种叫做《颂图》的插图文本，或者是从那种概括和图解孝子、列女之生平事迹的"像赞"中找来的 (图 29-16)。[1] 另外一些汉代丧葬建筑上的装饰画像从"山海经图"、"星图"、"城图"、"孔子徒人图法"等材料中吸取绘画母题。鲜有抽象的图形被用于坟墓或祠堂的装饰。实际上，我仅知道一个这样的例子，即洛阳附近的一座墓，其天顶之上出现了"五行"图 (图 29-17)。并非巧合，该墓正建于王莽统治时期。[2]

许多问题或可从对这两套图像系统的区别及相互关系的综合研究中得到解决。这里我仅提出一个问题来结束这段讨论，即这两套系统与汉代不同历史观和史学传统之间可能的联系。王莽明堂所象征的宇宙图像同时也表现为一种抽象的线性轨迹演进的历史：循环往复的五行"生发"出所有的朝代，终结于他自己的新朝 (图 29-18)。

[1] Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford, Stanford University Press, 1989, pp. 73-217.

[2] 此为金谷园新莽墓，见黄明兰、郭引强编《洛阳汉墓壁画》，页105—120，北京，文物出版社，1996年。

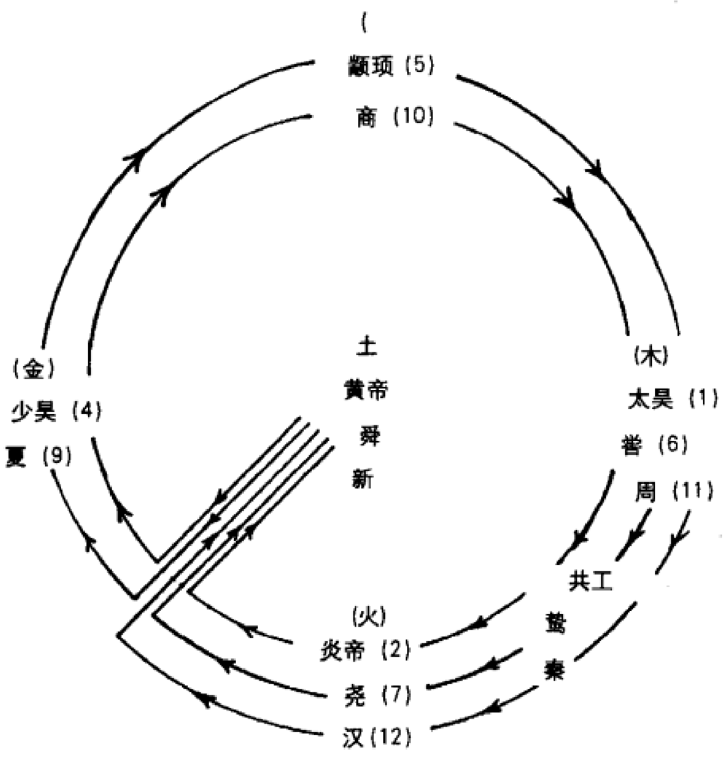


图 29-18 五行终始说示意图

而武梁祠三面墙壁上“图像历史”所采用的“块状结构”可以在司马迁的《史记》中找到绝妙的契合：这个图像历史以一系列古帝王像开始（见图29-16：a），因此与《史记》中的“本纪”相对应；接下来对列女、孝子、忠臣、刺客等著名历史人物的描绘（见图29-16：b）相当于《史记》中的“列传”；整个图像序列以一个表现武梁个人经历的画面终结（见图29-16：c），因此可以和司马迁用以结束《史记》的“太史公自序”比较。在这种历史叙事中，历史的轨迹与准则由特殊人物与事件显现。对于这些过往事件的记述由现在向前回溯，而所谓的“现在”则由史家本人的位置（position）和眼光（gaze）体现。

（李清泉　译）

“华化”与“复古”

房形椁的启示

(2002年)

山西省太原市隋虞弘石椁和陕西省西安市北周安伽石棺床是近年来两项重要的考古发现,[1] 这些新资料引起了研究者对于北朝至隋代入华中亚和西亚人艺术的极大兴趣。据墓志可知,虞弘和安伽都与粟特萨宝有关,这是一个由中央任命的在中国主要城市中主管粟特聚落事务的官职。还有材料证明他们都信奉祆教:两套葬具上装饰有祆教的图像;安伽墓的发掘者还发现该墓中有祆教葬俗的痕迹。这两项发现引导研究者进一步重新检讨国外博物馆收藏的一些著名石刻,肯定了某些学者提出过的一种观点,即这些以往发现的石刻也是由入华的粟特人创造的。

这些研究中的一部分,包括姜伯勤、张庆捷和荣新江的论文,已经收录在新近出版的一本会议论文集中。[2] 同一文集中所收录的郑岩的文章中提出了一个新的问题,即这些葬具的建筑形式及其在丧葬中的功能。[3] 他对于这个问题的讨论虽然比较简短,但是极为重要。本文将继续沿着这一研究方向,集中探讨一种笔者称之为“房形椁”的丧葬结构。这种石椁(或造型相似的石棺)可能起源于汉代西南地区的四川,5至6世纪重新出现在中国北方和西北地区,以后进而流行于唐代贵族墓中。但我所讨论的中心问题不仅是这种葬具的历史,而更重要的是一种早期艺术形式如何得以在后来的艺术中重新流行,以及这种“复古”现象作为文化互动的一种特殊模式的可能性。

[1] 山西省考古研究所、太原市考古研究所、太原市晋源区文物旅游局:《太原隋代虞弘墓清理简报》,《文物》2000年1期,页27~52;陕西省考古研究所:《西安北郊北周安伽墓发掘简报》,《考古与文物》2000年6期,页28~35;陕西省考古研究所:《西安发现的北周安伽墓》,《文物》2001年1期,页4~26。

[2] 见巫鸿主编《汉唐之间文化艺术的互动与交融》,页3~72,北京,文物出版社,2001年。

[3] 郑岩:《青州北齐画像石与入华粟特人美术》,巫鸿主编:《汉唐之间文化艺术的互动与交融》,页81~84;又见郑岩:《魏晋南北朝壁画墓研究》,页236~284,北京,文物出版社,2002年。

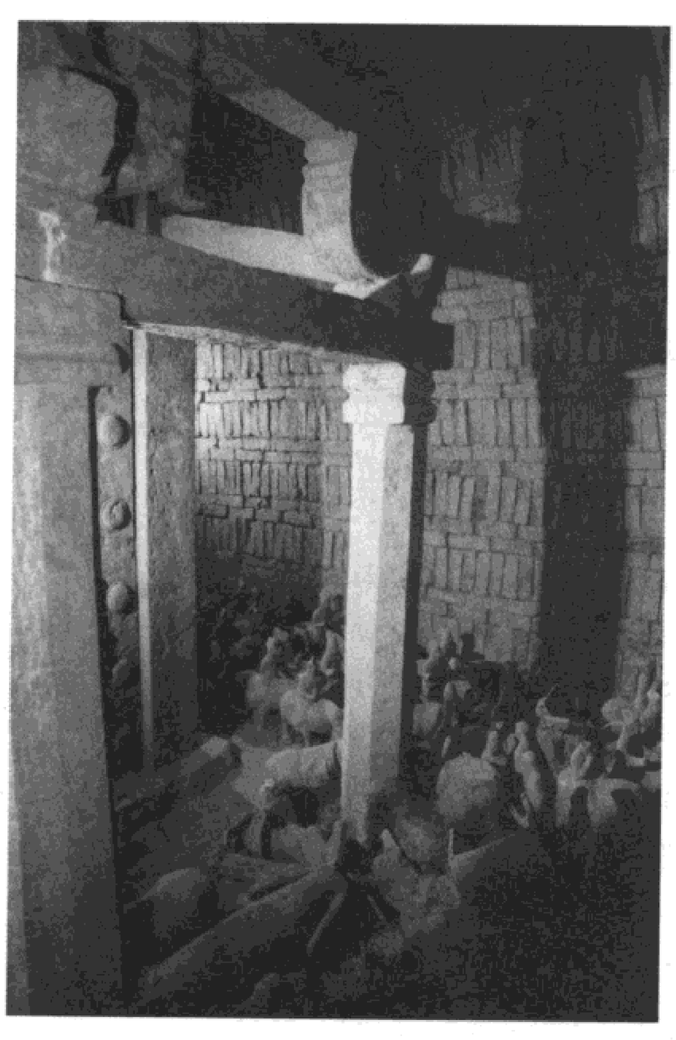
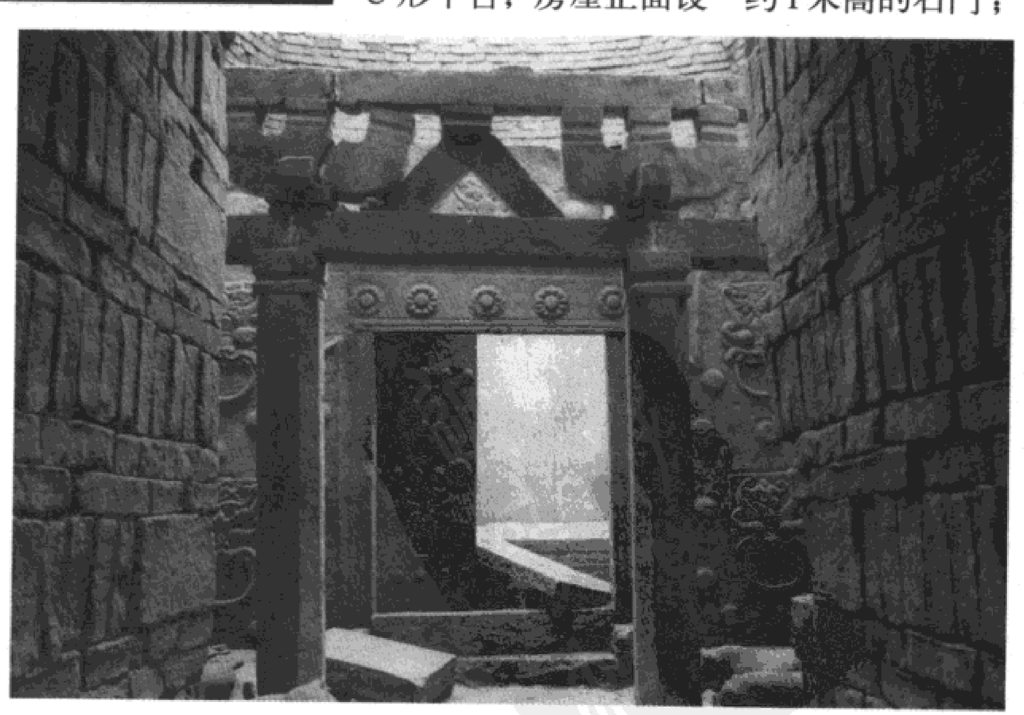


图30-1　山西大同近郊公元477年宋绍祖墓石椁和陶俑

一

目前已有八座房形石椁见诸考古报道，一家国外博物馆收藏的一具完整石椁也属于这一形式。我首先按照年代顺序简要介绍这些材料。

科学发掘的此类石椁中年代最早的是一个小型石屋，出土于477年去世的北魏官员宋绍祖的墓葬中（图30-1）。该墓是一座带有长甬道的单室墓，位于山西大同市区东南3.5公里处，在石椁顶部和天井中出土的墓铭砖上有太和元年的纪年。发掘者称之为"椁"的这一雕刻精美的石质房屋高2.40米，宽3.48米，由上百个构件组成，占据了墓室的大部分空间（图30-2：a、30-2：b）。其外形模仿木构建筑，设有四柱前廊，上承横枋和斗栱，但没有窗子（图30-2：c、30-2：e）。室内有一高起的U形平台；房屋正面设一约1米高的石门；



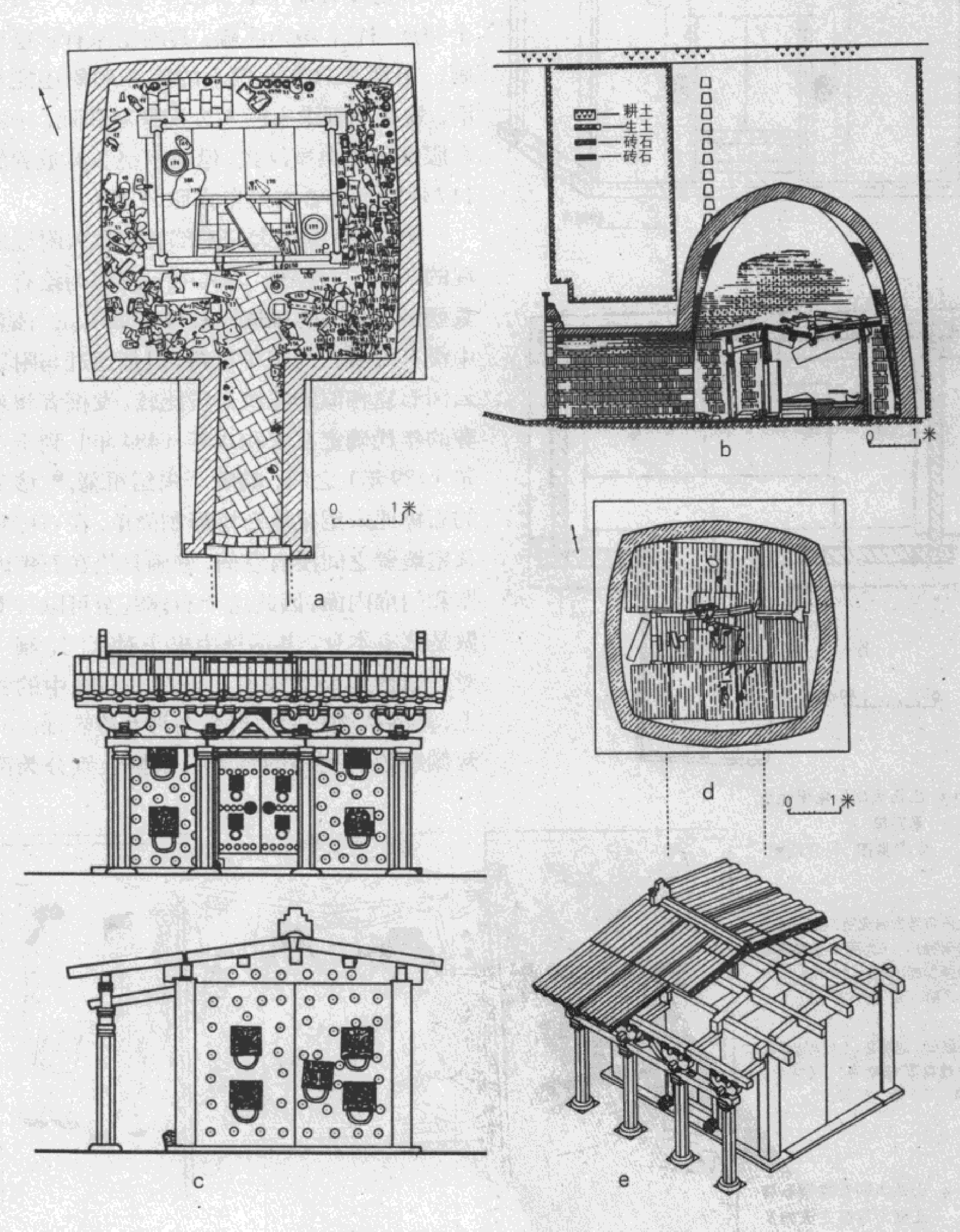
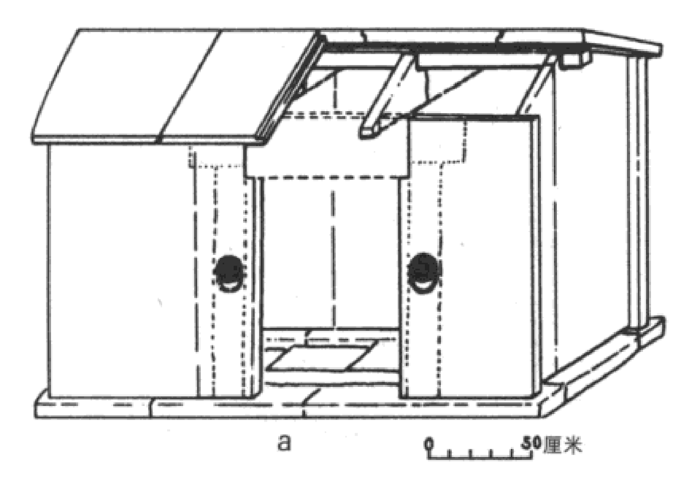


图30-2 山西大同近郊公元 477 年宋绍祖墓
a 平面图 b 剖面图 c 石椁正面和侧面透视图
d 放有死者遗骨的石椁顶部 e 石椁结构图



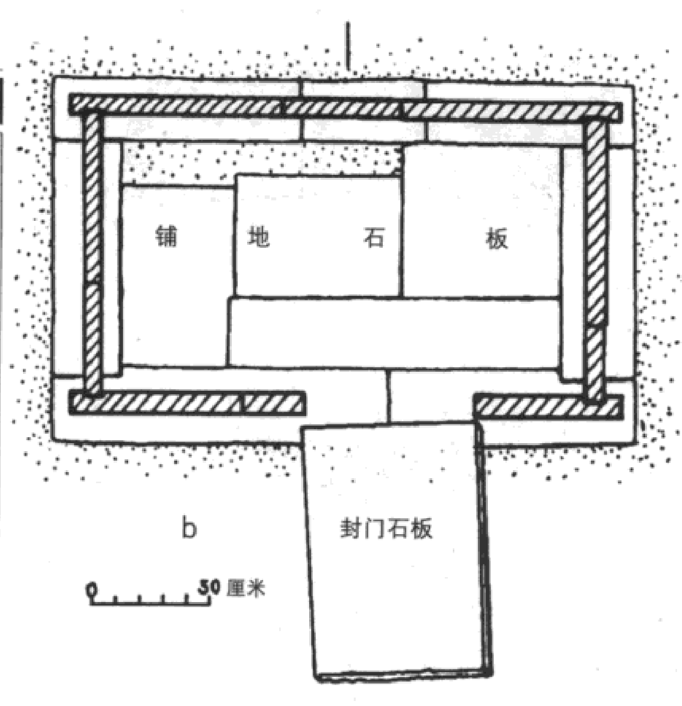


图30-3 山西大同智家堡北魏墓石椁
a 复原图 b 平面图

门扉和房屋外墙上装饰22个铺首和大约100个圆形门钉，均为浮雕。其内壁原有彩绘壁画，但现在只有北壁上的部分形象还能看清。残存壁画中有两人分别弹琴和阮，乐器和服饰均为典型汉式，但是围绕石椁放置的117件陶俑则皆着鲜卑式服装。[1]

第2至5例为大同南部智家堡村附近发现的四座"石椁墓"。其中一座因为绘有大量壁画，有关的报道比较详细（图30-3）。该墓中没有发现任何纪年材料。但是通过与附近云冈石窟相似的花纹进行比较，发掘者将墓葬的年代确定在太和八年（484年）到十三年（489年）之间，略晚于宋绍祖墓。[2] 该墓的石椁比宋绍祖墓石椁形制简单。在石椁和墓室墙壁之间没有空间，壁画只绘在石椁内壁和门扉内面，因此这个石椁甚至可以被看做是墓室本身。其后壁中央正对墓门，画一对身着鲜卑装的夫妇，坐在一斗帐中的榻上，帐的两侧和后面有多名男女侍者（图30-4）。两侧壁绘有更多的侍者，根据性别分为两

[1] 大同市考古研究所、山西省考古研究所：《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》，《文物》2001年7期，页19～39。

[2] 王银田、刘俊喜：《大同智家堡北魏墓石椁壁画》，《文物》2001年7期，页50。

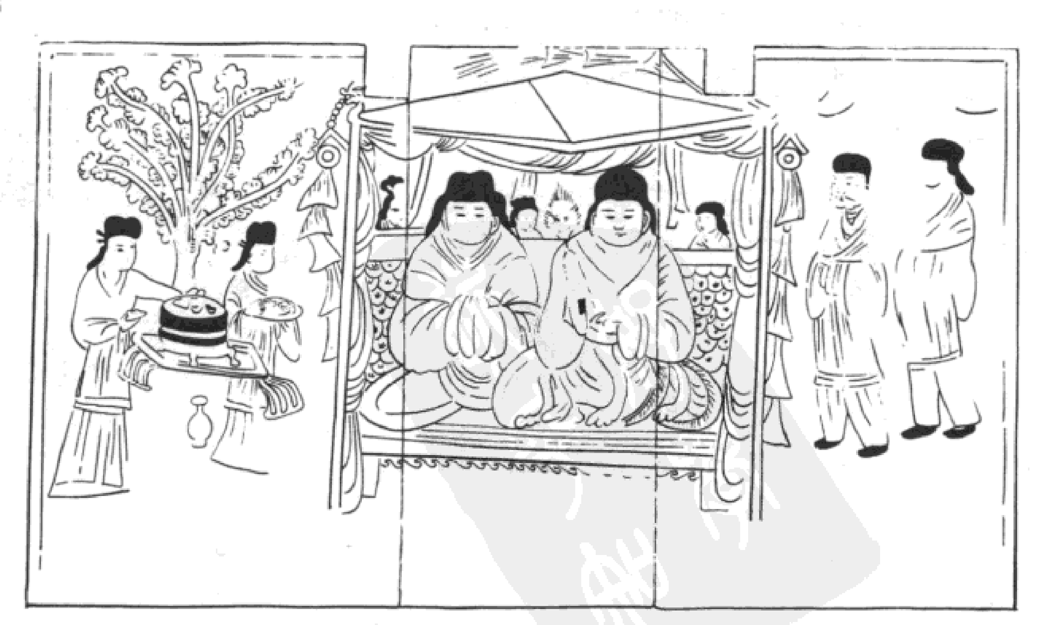


图30-4 山西大同智家堡石椁正壁所绘墓主夫妇及侍者像

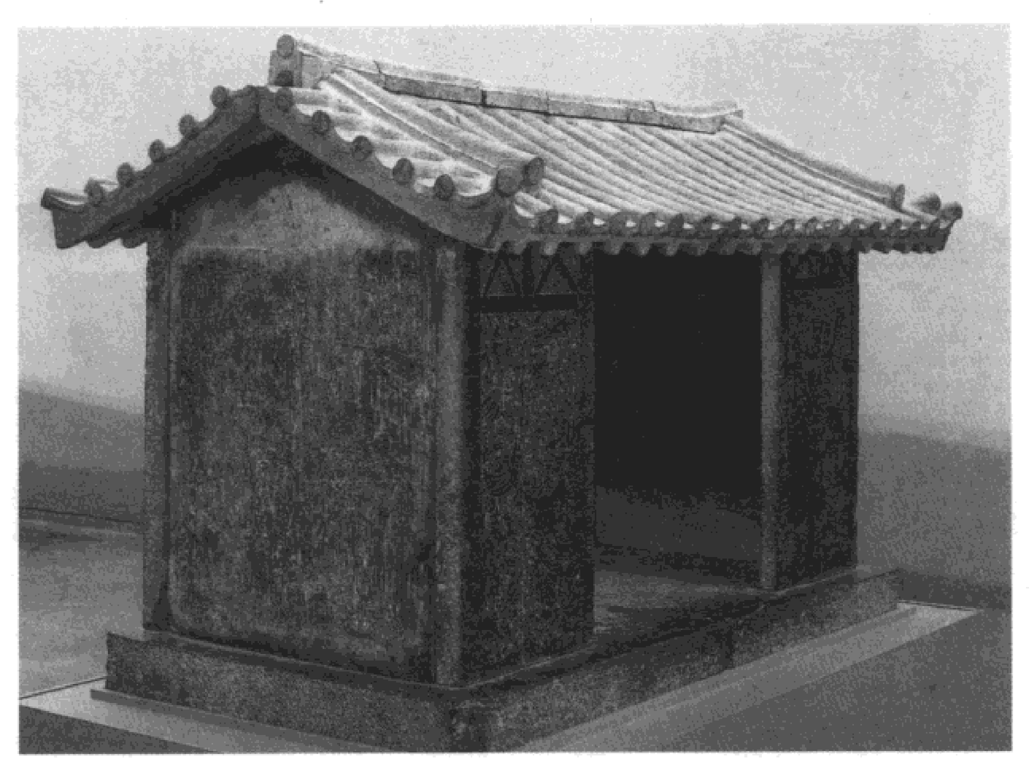


图30-5 河南洛阳出土公元527年宁懋石椁，美国波士顿美术馆藏

组，上部是手中执幡的仙人。门两侧内壁分别绘牛车和一匹没有骑者的鞍马。门以一石板封堵，内面绘两女子立于莲花下。同样形式的莲花亦见于房顶内面。

该石椁一个值得注意的现象是其内壁下部没有装饰；甚至后壁以朱砂绘制的外框也停止在距离底部约30厘米处。这说明石椁内原设有像宋绍祖石椁中那样高起的棺床或榻。但此处的棺床应为木制，现已全部腐朽。这一特征也见于下一个例子，即著名的宁懋"享堂"(图30-5)。

波士顿美术馆收藏的这一珍品是一石质建筑，以前被包括笔者在内的研究者称作"享堂"或"石室"。但是由于有上文介绍的两个例子和下文要介绍的虞弘墓"房形椁"相比照，我们现在应当放弃这一名称而改称它为"石椁"。宁懋石椁长2米，高1.38米，进深0.97米，体量与智家堡石椁相当，后者长2.11米，进深1.13米。(虞弘石椁略宽。)众所周知，该石椁早年出土于洛阳，同墓中还发现一墓志；虞弘墓中也有同样的组合。此外，像智家堡石椁一样，宁懋石椁内壁也装饰有牛车和鞍马的图像。

许多学者都曾讨论过宁懋石椁上的精美画像，[3] 但大都忽略了这些石刻画像的两个特别之处。其一，石椁内壁下部没有装饰(图30-6)。根据新的考古发现，特别是智家堡石椁的材料，我们可以推测石椁内原应有一高起的木构棺床，将其底部遮挡，因此没有必要

[3] Kojiro Tomita, "A Chinese Sacrificial Stone House of the Sixth Century A. D.," *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, vol. XL, no. 242 (1942), pp. 98–110.

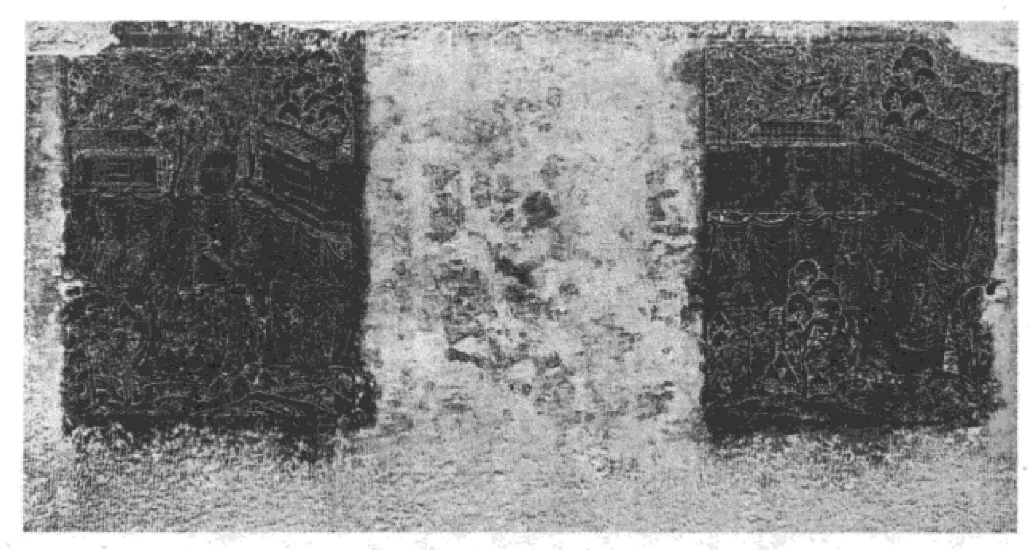


图30-6　河南洛阳出土公元527年宁懋石椁后壁内面画像拓片

装饰所遮住的墙壁部分。其二，尤其令人费解的是，虽然石椁内外满饰画像，其最重要的部位——正壁的焦点位置——却是空白的，上面没有发现任何刻画痕迹。要解释这一现象，笔者可以提出两种假设。第一种可能是，在这一部位原来曾绘有某种图像，最有可能的是像智家堡石椁那样绘有死者夫妇的肖像，但是这些绘画形象未能保存下来。在这一时期同时运用绘画和雕刻的手段装饰同一物品的现象并不少见，如虞弘石椁就是一个典型例子。但是为什么这一部位采用了绘画，而其他部位则采用雕刻的形式呢？要回答这一问题，今朝鲜平壤附近的德兴里墓或可提供一些线索。在这座5世纪

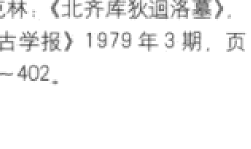




图30-7　朝鲜德兴里公元408年墓后室正壁壁画



❶ 朝鲜画报社：《德兴里高句丽古墓壁画》，东京，讲谈社，1986年。

❷ 郑岩：《墓主画像研究》，页455，山东大学考古学系编：《刘敦愿先生纪念文集》，济南，山东大学出版社，1998年。

❸ 甘肃省文物考古研究所戴春阳主编：《敦煌佛爷庙湾西晋画像砖墓》，图版五、一二，北京，文物出版社，1998年。

❹ 王克林：《北齐库狄迴洛墓》，《考古学报》1979年3期，页377～402。

的高句丽墓葬中，其后室正壁只绘有丈夫的肖像，而其左侧应绘妻子肖像的位置却是空白的（图30-7）。[1] 一种通行的解释是，因为在墓葬中绘生者的肖像被视为一种禁忌，当丈夫首先去世并被埋葬时，其妻子的肖像没有马上被画在墓中。但因为某种与其家庭或墓葬本身有关的原因，妻子的肖像再也没能被补加上。[2]

如果将这种解释用在宁懋石椁上，我们可以假定宁懋夫妇在世时就制作好了这一石椁，因此这一部位被留下来等待以后添加彩绘的肖像。当1500年后这座石椁被再次发现时，那些形象已无影无踪。笔者第二种假设是，这一被有意留下的空白象征着宁懋夫妇的"位"，即象征他们灵魂的"空间"。敦煌佛爷庙湾西晋墓中空白的帷帐是这种艺术规范清楚的反映。[3]

以上介绍的这些石椁都刻意模仿了木构建筑的形式，因此我们可以推测当时应有木制的"房形椁"存在。这一推测得到考古材料的确证：在山西寿阳北齐贵族库狄迴洛墓中就出土了一具木椁的残迹。[4] 可惜的是这一木构已难以复原，但所遗留的50多块残件足以说明原物是一个十分讲究的建筑，其细部经过了精心的装饰（图30-8）。这一木椁长3.82米，进深3.04米，原位于墓室的中央，其位置与上文讨论的宋绍祖石椁和下文要讨论的虞弘石椁十分相似。

著名的虞弘石椁在1999年发现于山西太原（图30-9）。如上所述，虞弘可能是一粟特移民，其墓志记述了他不平凡的经历：在他到达中国之前，曾受蠕蠕国王之命出使波斯

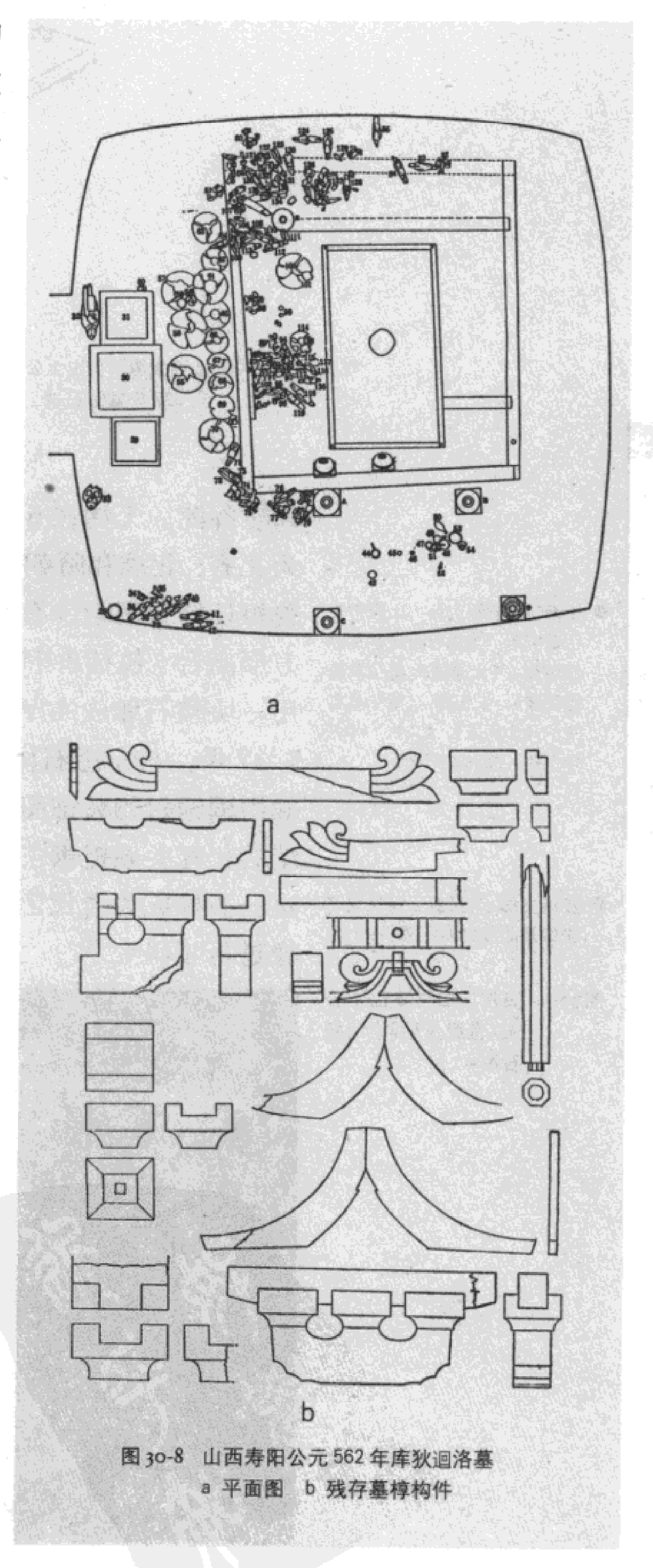


图30-8 山西寿阳公元562年库狄迴洛墓
a 平面图 b 残存墓椁构件

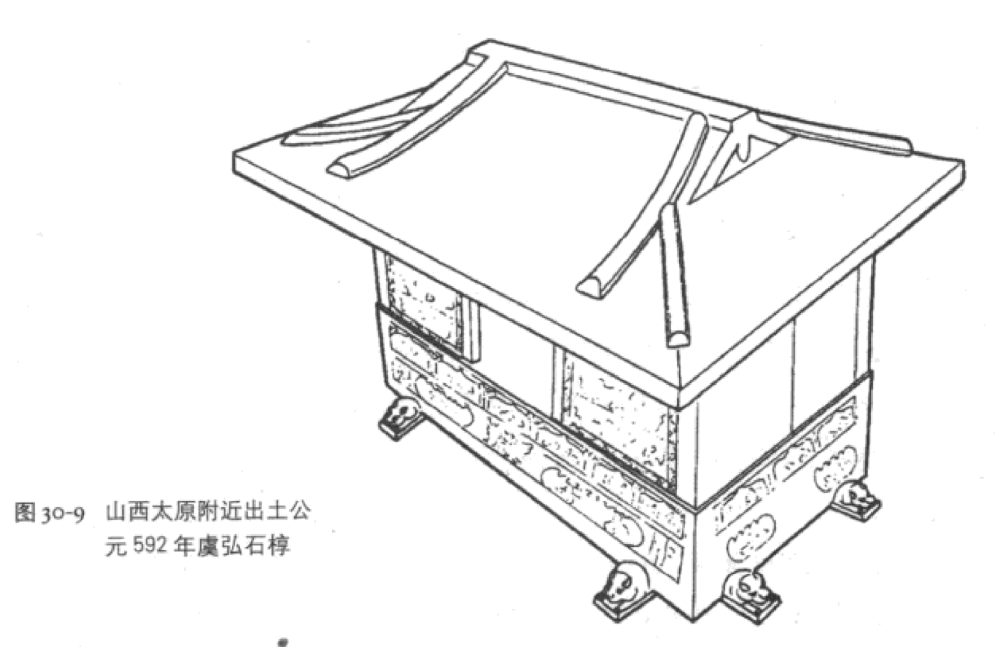


图30-9 山西太原附近出土公元592年虞弘石椁

和吐谷浑。大约在6世纪中叶他出使北齐，随后便留在中国，成为北齐、北周和隋朝的官员。虞弘死于592年，墓志罗列的他生前曾担任的官衔至少有14个。[1] 虞弘石椁也放置在墓室中央，由一长方形高台（包括兽形的支脚在内高57厘米）、前面辟门的“室”和用一块整石雕成的厚重的典型中国式屋顶组成。石椁长2.46米，宽1.37米，与宁懋石椁和智家堡石椁体量差不多。该石椁上有许多非中国题材的装饰图像，因此它的发现为研究中国与中西亚艺术传统的相互关系提供了重要的资料。这些令人惊异的雕刻与绘画使得这一石椁成为隋代艺术的杰作。张庆捷和姜伯勤等学者已对这些图像进行了研究。[2]

[1] 山西省考古研究所、太原市考古研究所、太原市晋源区文物旅游局：《太原隋代虞弘墓清理简报》；张庆捷：《虞弘墓志中的几个问题》，《文物》2001年1期，页102～108。

[2] 巫鸿主编：《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，页3～50。

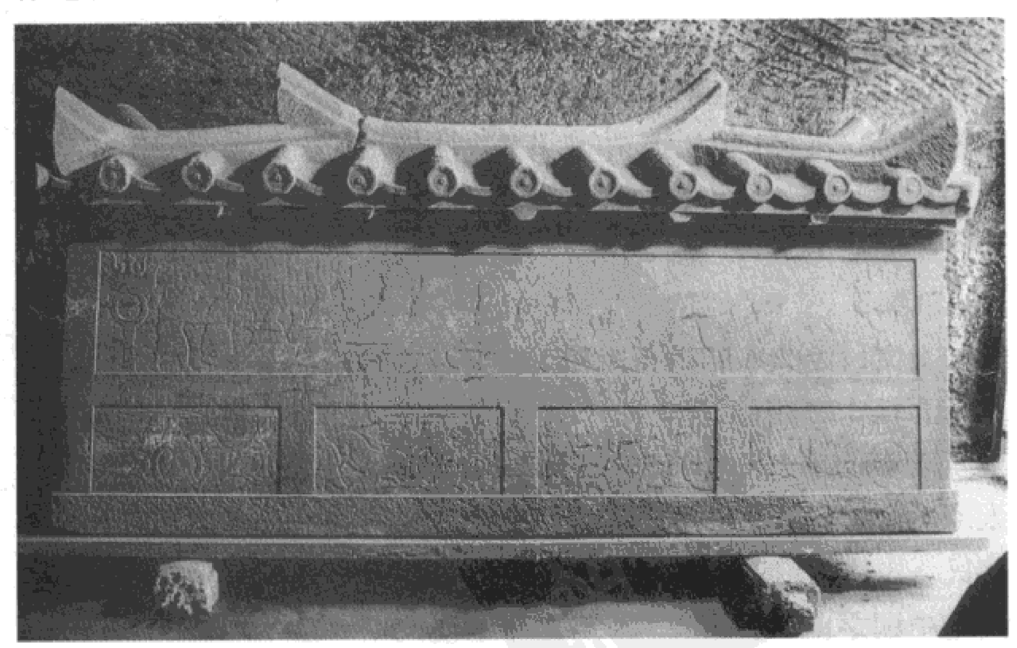


图30-10 四川乐山肖壩出土公元2世纪末至3世纪初石棺

二

上文概述的八具石椁的制作年代在公元477年至592年之间，横跨115年。我们可以从三个方面讨论它们在中国美术史上的地位和意义。第一个方面关系到这种丧葬结构的起源：尽管人们都认为以虞弘石椁为代表的这种房形椁遵循了“中国样式”，我们仍希望知道这种样式的确切来源。在回答这一问题时，我们必须考虑到其建筑形式和礼仪功能两个方面，也必须考虑到造成以上八例之间差异的多种因素。

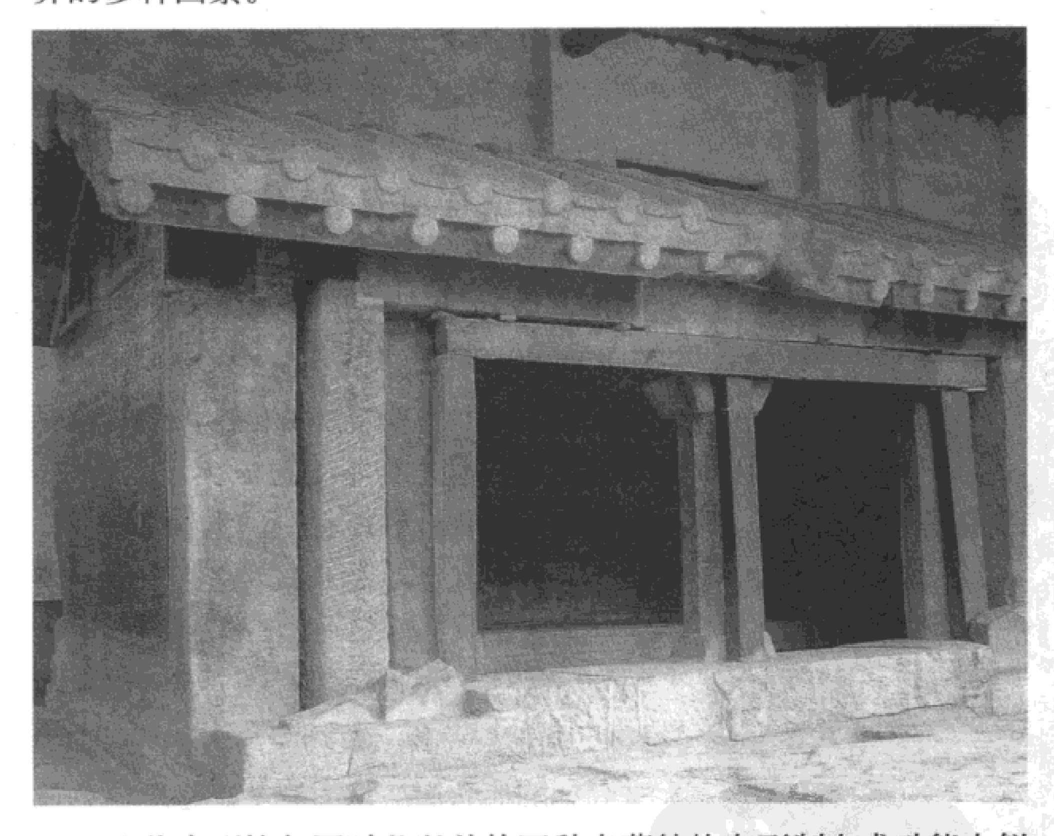
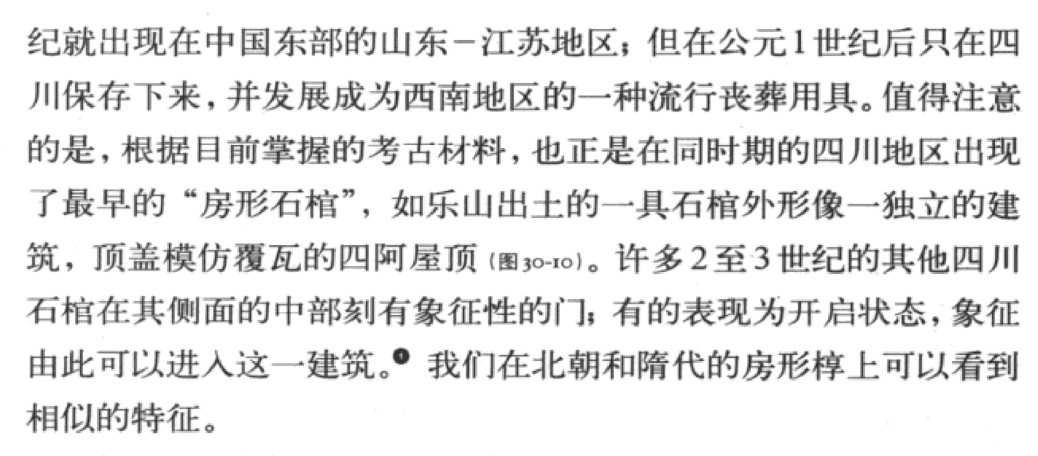


图30-11 山东长清东汉孝堂山石祠堂

这些房形椁与同时及以前的四种丧葬结构在形制上或功能上似有共同之处。第一种是以公元前2世纪西汉中山王刘胜墓及刘胜妻窦绾墓为代表的崖洞墓中所建造的石室。该石室位于墓葬后部以保护死者的尸体。这种石室虽与房形椁的功能相近，但不能称为椁，因为它们是整个丧葬建筑的一部分，并且包括了如厕所等在内的其他建筑部分。[3] 第二种与北朝和隋代房形椁在形式和功能上有很强一致性的丧葬结构是较早的“画像石棺”。这种石棺早在公元前1世

[3] 中国社会科学院考古研究所、河北省文物管理处《满城汉墓发掘报告》，北京，文物出版社，1980年。



纪就出现在中国东部的山东－江苏地区；但在公元1世纪后只在四川保存下来，并发展成为西南地区的一种流行丧葬用具。值得注意的是，根据目前掌握的考古材料，也正是在同时期的四川地区出现了最早的“房形石棺”，如乐山出土的一具石棺外形像一独立的建筑，顶盖模仿覆瓦的四阿屋顶（图30-10）。许多2至3世纪的其他四川石棺在其侧面的中部刻有象征性的门；有的表现为开启状态，象征由此可以进入这一建筑。[1] 我们在北朝和隋代的房形椁上可以看到相似的特征。

第三种可能影响北朝和隋代房形石椁的丧葬建筑是汉代墓园中的石祠堂。正如郑岩所指出，虽然这两种建筑的功能不同，但其建筑风格和装饰主题却十分相似。以宁懋石椁和山东金乡的汉代“朱鲔石室”相比较，或以智家堡石椁与山东长清孝堂山东汉祠堂（图30-11）相比较，似乎都可以支持这一论点。但是为什么北齐的石椁能够受到四五百年前的祠堂建筑形式的影响呢？郑岩解释说，许多汉代的祠堂在5至6世纪仍矗立在地上，并被当时的人们注意到。北魏地理学家郦道元在《水经注》一书中就记载了这类汉代祠堂，有些北朝的参观者还在这些祠堂上留下了题记。[2]



图30-12 美国纳尔逊－阿特肯斯美术馆藏北魏石棺画像局部

最后，北朝时期还有一种木构“棺亭”，可能会被复制为墓中的房形椁。纳尔逊－阿特肯斯美术馆（Nelson-Atkins Museum of Art）收藏的一具6世纪的石棺上描绘了这种“棺亭”的形象，其主要功能为蔽棺（图30-12）。[3] 上文介绍的库狄迴洛墓中的木制房形椁也是一座围绕棺而精心修造的木构建筑，与这种“棺亭”十分相似（见图30-8）。

但是在这四种结构中，只有四川出土的房形石棺可以被看做北朝和隋代房形石椁的原型。其他三种并非棺椁，尽管它们也能对房形椁的设计和装饰有所影响，但这种影响是次要的和局部的。耐人寻味的是四川房形

[1] 高文：《四川汉代石棺画像集》，图版15、48、89、90、93、97～98、105～107、136、141～142、145～146、149，北京，人民美术出版社，1998年。

[2] 郑岩：《青州北齐画像石与入华粟特人美术》，巫鸿主编：《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，页82～83。

[3] 黄明兰：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，页4，北京，人民美术出版社，1987年。

石棺在北朝的复兴和发展不是一个孤立的现象；另一种形式的汉代石棺也按照同样的文化传播途径得到复兴。这是一种顶部平直或略拱的匣形石棺，在北魏时期曾经十分流行，在京畿洛阳地区最为多见，其最为接近的原型也发现在四川。这些证据表明，许多北朝贵族在采纳中国式丧葬习俗时，似乎受到了这一特殊地区丧葬观念和形式的启发。

三

但是为什么是四川？为什么一种早期的地域性艺术传统能够再现于较晚的时期和不同的地区？这里的原因可能很复杂，但最根本的是，我认为这种跨越时空文化传播的媒介是早期道教中叫做天师道或五斗米道的这一宗派，这一教派在2至3世纪时即以四川为基地。我曾在另文中指出汉代这一地区流行的许多丧葬艺术形式，包括各种石棺，都与这一教派有密切关系。[1] 然而，从3世纪早期开始，这一教团的成员逐渐迁徙到陕西和山西，并在那里建立了新的基地。在寇谦之强有力的领导下，天师道得到了北魏皇室的支持，并影响到北魏高层的精英人物。我们因此可以理解为什么北魏石棺不仅继承了四川石棺的形式特征，同时还继承了许多诸如青龙、白虎和天门在内的道教题材。房形椁的改造和利用应看做这种文化互动的一部分。

由此就引导出我的第二个问题：谁是这种丧葬结构的使用者和赞助人？尽管目前的材料有限，但值得注意的是所有房形椁都出自北方和西北地区，七具出土于山西，一具出土于洛阳。这八座墓葬的大部分墓主不是汉人。虞弘为鱼国人，可能属于粟特民族。库狄迴洛可能是鲜卑人。智家堡北魏墓没有出土任何有关死者生平的材料。但是我们可以有把握地说该墓的墓主为鲜卑人，因为石椁中所有的形象，包括死者夫妇和男女侍从，皆身着典型的鲜卑服装（见图30-4）。

宁懋的问题比较复杂。墓志将其家族的来源追溯到山东，但是也指出其祖先早在“溱（秦）汉之际”迁至西域。只是在大约700年后，其家族才迁回中国北方，在北魏朝廷为官。赵万里和郭建邦都认为宁懋的早期家世是伪造的。[2] 郭建邦进一步指出，宁懋的字

[1] Wu Hung, "Mapping Early Taoist Art: The Visual Culture of Wudoumi Dao," in S. Little ed. *Taoism and the Arts of China*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2000, pp. 77–93. 译文见本书《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》。

[2] 赵万里：《汉魏南北朝墓志集释》，第2册，页56，北京，科学出版社，1956年；郭建邦：《北魏宁懋石室和墓志》，页39，《河南文博通讯》11期（1980年1月）。

“阿念”很清楚地说明宁懋非汉人血统。在这八个例子中，只有宋绍祖为汉人。但是根据墓铭砖上的文字，他是敦煌人。张庆捷和刘俊喜将他和敦煌宋氏家族联系起来，推测宋绍祖可能是在439年北魏占据敦煌后迁徙到北魏京城的。[●] 因此宋绍祖尽管有汉人血统，也仍是来自边远地区的移民。

● 张庆捷、刘俊喜：《北魏宋绍祖墓两处铭记析》，页61，《文物》2001年7期。

所以，这些发现说明，5至6世纪的房形椁并不是世代居于中原和南方的汉人所使用的传统葬具，而是受到鲜卑、粟特和其他从西域迁徙到中国北方的汉人和胡人的喜爱。我们必须思考他们使用这种旧有的地域性汉文化丧葬器具背后的心理因素。一种可能是，当这些移民在寻找一种“汉式”葬具以慰死者的时候，与当地流行的道教传统有关的房形椁满足了这种需要。

我最后要讨论的一个方面涉及到房形椁的功能。这个看来似乎简单的问题实际上并不容易解决。我们所讨论的这些例子中，宁懋和智家堡石椁不是科学发掘的，缺乏准确判断其功能的材料。库狄迴洛墓中的木构房屋可以认为是中国传统意义上的“椁”，内置存放死者遗体的棺。宋绍祖和虞弘的石椁中未发现木棺痕迹，因此一种可能性是尸体直接放在石椁内。但是这一假设亦受到考古资料的质疑。在宋绍祖墓中，死者夫妇的大部分遗骨并不是发现在石椁内，而是放置在石椁顶部（图30-2：d）。一种可能的解释是，由于该墓早年被盗，尸体被盗墓者搬动移位。但是我感到很难想象盗墓者会费力将尸体或骨架搬到高达2.40米的石椁顶部，却没有取走死者佩戴的银质和琥珀装饰品。

在虞弘墓中，遗骨散布在不同的位置，不仅石椁内外都有，而且见于石椁基座内部。尽管人们仍旧可以推测这种散乱是墓葬被盗的结果，我们仍然难以解释一部分骨骼是如何到了石椁的基座内，而这个基座在发掘前一直是封闭的。面对这些难以解释的现象，我认为不能急于根据汉文化的一般性规范对房形椁的功能做出最后结论，重要的是要注意到这一时期不同民族融合的过程中习俗和礼仪的极端复杂性。2000年在西安郊区发现的安伽墓再次提醒我们要重视这一问题。安伽是一位粟特人，信奉祆教，在其墓葬的门楣上刻有祆教的火坛。其石棺床安放在墓室中，但其上却空无一物，既没有棺也没有尸骨。在靠近墓门放置的墓志的附近发现人骨遗存，

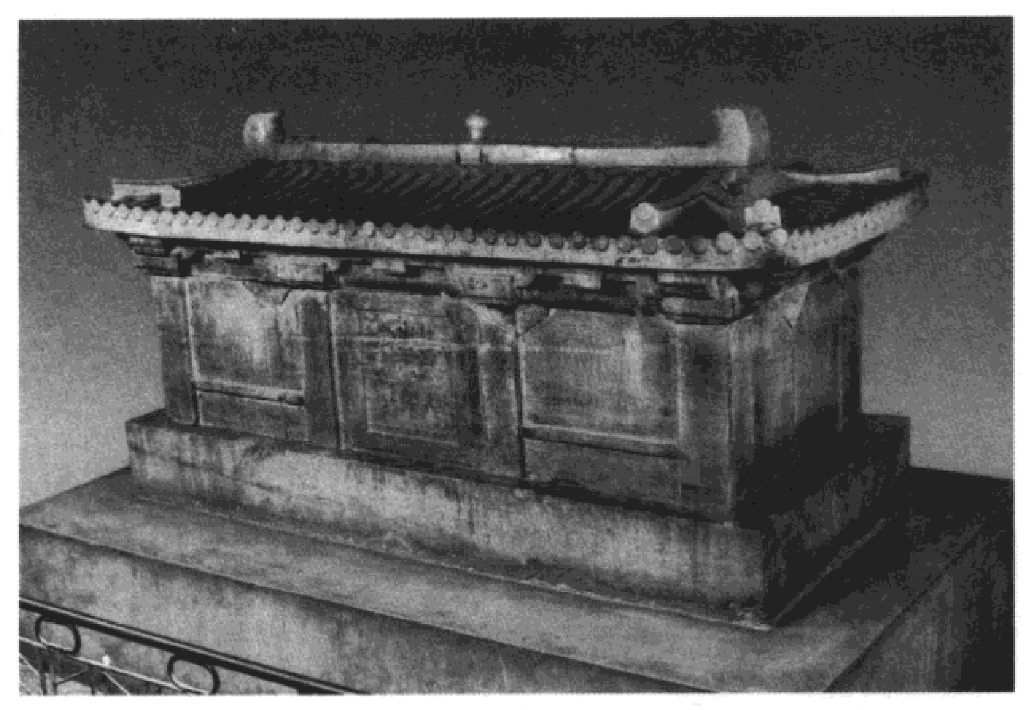


图30-13 陕西西安梁家庄出土公元608年李静训墓石椁

但只有头骨和一段股骨，后者被火烧过。文献记载和考古资料均证实粟特文化有以火焚烧死者骨骼的习俗。正如发掘者所指出，因为安伽墓未曾被盗，我们有理由认为安伽的葬礼中使用了这种粟特式礼仪。[2] 但是这里又出现了另外一个问题：墓葬中央如此华美的一具石棺床有什么用途？沿着这条线索我们还可以问：虞弘和宋绍祖墓中的房形石椁如果不是用来安放死者，那么又有什么别的用途和含义？

我把这个问题留给将来的研究者。我们现在可以肯定的是，北朝时期和隋代的这种较为特殊、非正统的房形椁在随后的一个世纪中逐渐进入主流，越来越多的唐代贵族和皇室采用了这种葬具。虞弘死后16年，李静训墓中使用了一具雕刻精美的房形石椁（图30-13）[3]。又过了22年，唐朝贵族李寿也被安葬在一具规模宏大的房形石椁中，这具石椁现存西安碑林博物馆。[4] 但这些唐代房形椁的画像装饰中不再具有明显的粟特或祆教内容。我们可以说，至此，房形椁又重新恢复了其安葬死者遗体的中国传统功能。这种葬具在北朝时期的复兴因此可以看成当时外来移民"华化"努力的结果，通过这种努力，他们利用和发展了一种旧有的中国地域美术传统，同时自己也由"圈外人"（outsiders）变成了"圈内人"（insiders）。

（郑 岩 译）

[2] 陕西省考古研究所：《西安发现的北周安伽墓》，页25。

[3] 成建正编，《西安碑林博物馆》，西安，陕西人民出版社，2000年，页84。

[4] 陕西省博物馆、文管会：《唐李寿墓发掘简报》，《文物》1974年9期，页71～86。



透明之石

中古艺术中的“反观”与二元图像

（1994年）

中国古代艺术的进程被一个重要的时期分为两大阶段。在此之前，视觉艺术基本属于一个宏大的礼制传统，其作用是通过物质和视觉符号组织人们的行为以及传达政治和宗教观念。我们现在称为“艺术品”的种种形式实际上都是当时更为宽泛的纪念性建筑——如宗庙、陵墓等的有机部分。而这些“艺术品”的创造者则一般是无名工匠，其个人创造性通常要服从于约定俗成的文化、礼制传统。然而，从4、5世纪开始，出现了一批独立的个人，包括学者型的艺术家和艺术评论家，开始创造自己的一部艺术史。虽然传统意义上的宗教和政治性纪念物的建造从未停止，但这些人试图通过艺术媒介、风格和精神的渠道将大众和礼制的艺术“升华”为个人表现。这些人喜爱收藏古物，具有一种浓郁的怀古情绪。他们的兴趣从公共性纪念建筑转移到从属于私人空间的艺术品和摆设。他们将普通的书写和铭刻凝练为个人的书法风格。本文所要讨论的也就是中国艺术史中影响深远的这个过渡时期，讨论的出发点则是书写和绘画中出现的某些虽然貌不惊人但甚有含义的新方式。

一、倒像（reversed image）与反观（inverted vision）

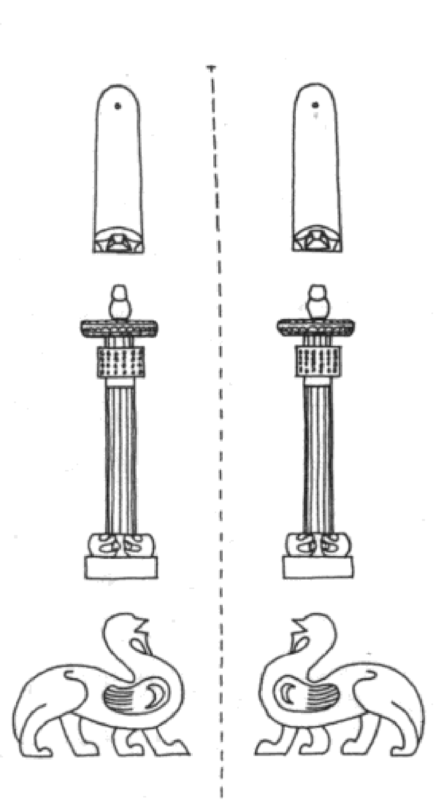
今日的南京市附近坐落着10余座建于6世纪早期的巨大陵墓，它们是梁朝（502—557年）皇帝和皇子们辉煌过去的历史见证。[1] 这些陵墓有着共同的特点，一般在封土前立有三对石制纪念物（图31-1）。首先是一对石雕像，依墓主的地位或为麒麟或为天禄。雕像安置在

[1] 据姚迁、古兵《六朝艺术》，共有11座梁朝的陵墓被发现，它们是：1.文帝的建陵（可能建于535年）；2.武帝的修陵（修建于549年即武帝卒年前）；3.简文帝庄陵（552年前修建）；4～11为八位梁朝皇子的墓，包括：萧秀（518年）、萧恢（527年）、萧憺（522年）、萧景（523年）、萧绩（529年）、萧正立（548年前）、萧暎（544年）。但是简文帝庄陵的遗迹已经看不见了。

[2] 神道和隧道都是指从阙门至陵的通道，见朱希祖《六朝陵墓调查报告》，页100、202，南京，1935年。这也正是神道一词总是刻在阙门上的原因。

由两个石柱构成的阙门前，石柱顶部下面的一个长方形石板上刻有墓主的姓名和头衔。最后是两座相对的石碑，碑文记载了墓主的生平和事迹。这些成对的石刻夹持着通向墓冢的中轴线，即称为“神道”的礼仪通道。如它的名称所示，“神道”并非为生者所建，而是象征死者灵魂所将经过的道路。这是因为当时人们相信在葬礼中，送葬行列护送着死者灵魂通过划分生死界线的阙门，[2]沿着神道从死者故居来到他的新宅。

图 31-1 梁朝陵墓布局（Ann Paludan, *The Chinese Spirit Road*, New Haven, 1991, fig.2b）



1500余年过去了，这些陵墓都已成为废墟。石雕像矗立在稻田里。石碑损断，碑铭斑驳离落（图 31-2）。而神道，尽管从来没有以物质性的形态出现，而仅是通过周围的石刻得以界定，则似乎超越了岁月的磨蚀。只要那些成对的纪念物——哪怕是其残骸——仍然存在，任何一个来访者都会辨认出这条

图 31-2 江苏南京公元502年梁文帝建陵石雕

"道路"。而这个来访者的脚步，或是他的目光，会沿着这条通道延伸。和古人一样，他首先会遇到那对动物石雕，它们弯曲的身体形成一个流畅的S形轮廓，圆睁的双目和大张的巨口使得这些神兽令人惊畏。和3世纪以前的笨重汉代石兽相比，这些齐梁石刻的美感是精神上而非纯物质的，所表现的是瞬间的神态而非永恒的存在。它们强调个性而非程式：与其是千篇一律地模拟已存在的形式，它们综合现实与超现实因素以凸现一种特殊情趣。这些石雕栩栩如生的神态甚至减轻了墓地应有的肃穆之气。立在阙门之前，这些神奇怪兽像是刚从门内遽然出现，惊讶于它们所面对的世界。

这些石雕的生动形象导致有关它们的丰富传说：人们反复地叙说看见它们从基座上腾空跃起。[1] 有记载说，梁朝建陵——也就是梁朝建立者萧衍的父亲的陵墓——前的石兽在546年突然立了起来，在阙门下和一条巨蛇进行了殊死的搏斗，其中一只石兽还被这条怪蛇所伤[2]。这件事情在当时引起了极大的轰动：它被载入了官修史书中，同时还见于当时著名诗人庾信的作品[3]。这一传说以及其他有关的故事显然渊源于石兽的驱魔功能，同时也解释了它们随着时间推移而难于幸免的风化伤损。但尽管如此，这类奇异事件仍然不免导致带有政治色彩的解释。因此，当另一起类似

[1] 朱希祖：《六朝陵墓调查报告》，页23。

[2] 《建康实录》，页17、19，北京，1937年。我将"隧头"一词解释为"在阙门下"，因为如朱希祖所说，"隧道"或"隧"是指从阙门到陵前的通道，见672页[2]。

[3] 姚思廉：《梁书》，页90，北京，1973年；朱偰《建康兰陵六朝陵墓图考》引庾信《哀江南赋》，页24，上海，1936年。





图31-3:a、b 江苏南京公元502年梁文帝建陵前石柱铭文

a ——— a′

图31-4　图解：倒像

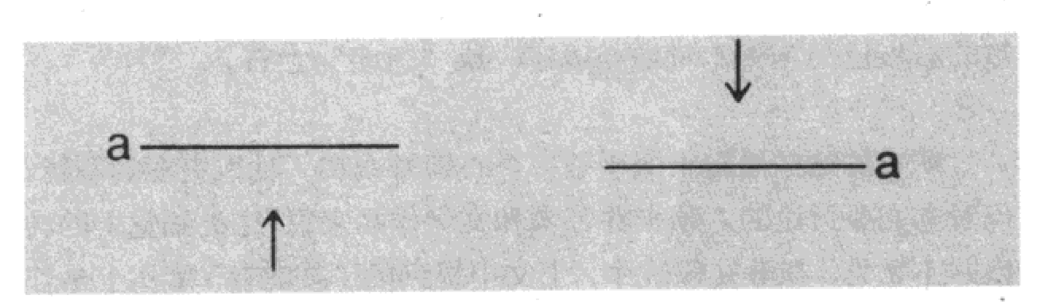


图31-5　图解：反观

事件被报告到朝廷时，一些大臣认为这是一个好兆头，而皇帝则怀疑这是民间反叛的预兆。两种解释的隐含都是相信石兽能够给生者带来上天预示。[4]

越过这些石雕像，参观者就置身于石柱前了。如上文所言，两根石柱柱头下都有用来刻铭的一方平板。如图31-3:a和31-3:b所示，梁武帝之父墓地中石柱上的碑文如下："太祖文皇帝之神道。"铭文的内容没有丝毫新奇之处。令人奇怪的是铭文书写的方式：左石柱上的铭文按照正常的书写格式，但右石柱上的铭文却是反文[5]。

尽管这两段铭文的内容是相同的，但它们的视觉效果则截然不同。左石柱上的铭文显示为由若干词汇所组成的连贯、可读的文本。但右石柱上的铭文乍一看去只是一些孤立的、不可读的符号。两组铭文的可读与不可读性导致了阅读上的时间顺序：尽管二者在神道上是同时所见，但在对它们的理解上必然有一个先后顺序。对于一个识字的人来讲，阅读左石柱上的正书铭文用不了几秒钟，但要理解右石柱的铭文则需要找到线索。这种线索见于两件铭文间的视觉的与物质的对应关系：它们对称地放置和相互呼应的形式表明了不可读的铭文是可读铭文的"镜像"。其结果是参观者下意识地依据左柱上的正书铭文来理解右柱上反书铭文的内容。

一旦参观者意识到这两件铭文是"同样"的，也就没有必要再继续逐字进行比较。因为不可读的铭文通过其镜像已变为可读（图31-4）。换言之，反书铭文内容的神秘性已经消失了：它不过是把一篇正常铭文反过来书写而已。仍然存在的是其"阅读"的神秘性：它不但变得可读，而且如果从它的"背面"——也就是从石柱的另一面[6]——来阅读的话，它的格式甚至是正常的（图31-5）。一旦有了

[4] 《丹阳县志》引《舆地志》，见朱偰《建康兰陵六朝陵墓图考》页23。

[5] 我在这里虚拟了一个参观者的视角。而中国和日本学者通常是从墓冢所在的位置来描述石柱的（如从死者的角度来看），因此他们文章中所说的右边石柱则是本文中的左石柱，反之亦然。

[6] 绝大多数梁朝陵墓石柱上的铭文是朝外的，惟一的例外是文帝陵前的铭文，它们互相相对，形成一组真正的镜像，这里我主要讨论多数情形。

这种启示，这一反书铭文就从一个有待破译的主题转变为一个刺激想象力的东西了。● 在这些刻画符号的引导下，参观者的思绪被领到门的另一边。他忘却了固态、坚实的石头的存在，在他脑中，厚重的石板已经不知不觉地变成了一块“透明”之石。

● 换言之，这种二元的铭文首先是独立于视者的外在的东西；它们然后成为一种可视的、可被理解的东西，最后才成为图像视觉的刺激物。对于图像和幻象的简要讨论，可参看 Ray Frazer, "The Origin of the Term 'Image'," *English Literary History* 27(1960), pp. 149–161.这里我还参考了 Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton, N. J., 1987, pp. 3–19.

所有的这些看起来似乎是一个心理游戏和一种很主观的解释，但对本文要讨论的六朝丧葬艺术和文学作品来说，这类知觉上的转换并不乏见。在葬礼仪式中，上文中提到的“参观者”事实上是作为一位哀悼者出现的。这种身份使他不可避免地考虑丧礼的象征意义以及丧葬建筑和器物的功能。是谁能在某一位置上“正面地”阅读反书铭文呢？换句话说，是谁处在阙门的另一边向外看呢？

任何一扇门总将空间分成内外两个部分。对墓地而言，一个阙门则是将空间分为生者和死者的两个世界。石柱上的正、反书铭文位于这两个世界的连接处以及从大门内外相对方向发出视线的交汇点（图31-5）。哀悼者的“自然”视线从大门之外向墓地内部延伸，在他的想象中，处在神道那一端的死者的视线则是这一“自然”视线的逆转。对他来说死者的位置是明确的：不但他的尸体埋在神道那一端，他的生平也铭刻在那里的墓碑上。

这里最重要的一点是，这一想象性的阅读和视觉过程使得哀悼者在心理上经过一个从此世界到彼世界的位移。面对不可读的反书铭文，他的日常生活中的正常逻辑被冲击和动摇。对于两种铭文之间相互映照关系的发现使他自然而然地幻构出一个生死对立的强烈比喻。而他对两个铭文的顺序阅读则导致了从外到内的时序转移。当这种构想使他将自身置于大门那一边的时候，他的立足点已经与死者等同，他的思维和叙事可以从死者的角度出发。阙门的功用因此不仅仅是分割两个空间和两个世界：作为一个静态的、物质的界限，它是容易被通过的，但它永远保持它的存在；但是作为礼仪中的一个有机部分，如果阙门完满地完成它的象征意义，这种完成将取消它的物质性存在。这种象征性转变的前提是生者必须抛弃自身身份，接受另一世界的视点。这样他才能进入墓地而不侵犯它，这样他才能不仅向死者致敬，而且能为死者代言。

由此，我们能够理解陆机（261—303年）所作的三首《挽歌》

的叙事顺序和象征意味。[1] 起始一首似乎是一位匿名旁观者对葬礼行列所做的不动情的描述：

卜择考休贞……

夙驾惊徒侁……

死生各异伦；

祖载当有时。

舍爵两楹位；

启殡进灵轜。

第二首挽歌的焦点仍然是葬礼，但是叙述逐渐变得主观化和情绪化。诗人通过哀悼者的眼睛观察并替他们代言：

流离亲友思；

惆怅神不泰……

魂舆寂无响；

但见冠与带。

备物象平生……

悲风徽行轨；

倾云结流霭。

振策指灵丘，

驾言从此逝。

当丧葬队伍最终向墓地出发时，诗人的观点再一次发生了变化。在第三，也是最后的一首挽歌中，叙述者采取了死者的角度，以第一人称在看、听和叙述。诗人不再是把他自己等同于哀悼者，而是等同于死者本身：

重阜何崔嵬！

玄庐窜其间。

磅礴立四极；

穹隆放苍天。

侧听阴沟涌；

卧观天井悬。

圹宵何寥廓！

我们在史书中也读到，当梁朝皇子萧子良来到位于祖硎山的家族墓地时，他哀悼道："北瞻吾叔，前望吾兄，死而有知，请葬此地。"[2]

[1] 英译见：A. R. Davis, *T'ao Yuan-ming: His Works and Their Meaning*, 2 vols, Cambridge, 1983, 1, pp. 168–170.

[2] 萧子显：《南齐书》，页701，北京，1972年。

这里，子良同时为他死去的亲友和他自己而伤感——作为这个家族的生者，他似乎已看到自己被埋在一座黑暗的墓穴中的情形。感伤而自怜，他似乎在效法梁朝的创建者、酷爱文学的萧衍（464—549年）。梁武帝萧衍为其父萧顺之（444—494年）修建了建陵，我们在上文中已经提到了这个陵墓前的正反两篇铭文。萧衍为他自己修建了修陵。544年三月，他祭奠了乃父的建陵后又视察了他自己的未来陵墓，在此“但增感恸”●。我们不禁会问究竟是什么使得梁武帝在自己陵墓前如此伤感——惟一可能的答案是他似乎看到自己处于阙门另一侧的将来。

● 姚思廉：《梁书》，页88。

我们因此需要重新对“哀悼者”这个概念进行定义。一个哀悼者不仅仅可以来到一个墓地哀悼他人，他也可以是去参观自己的墓葬并把自己作为他人来哀悼。在第一种情况下，阙门分隔但又联系着死者和生者。在第二种情况下，它分隔和联系着一个人想象中的分裂的自我。在3世纪晚期，陆机就已经试图替生、死两方陈词；到了5、6世纪时，人们哀悼自己就好像自己已经死了一样。● 这第二种文学传统产生了陶潜（365—427年）的三首著名的《挽歌》，其中作者以死者的无言视线冰冷地审视着周围世界：

荒草何茫茫，
白杨亦萧萧。
严霜九月中，
送我出远郊。
四面无人居，
高坟正嶕峣。
马为仰天鸣，
风为自萧条。
幽室一已闭，
千年不复朝。
千年不复朝，
贤达无奈何。
向来相送人，
各自还其家。

● 正如学者们所指出的那样，从死者的角度来写挽歌并非是陶潜的首创，陆机和缪袭（186—245年）都曾写过这样的作品（见Davis, *T'ao Yuan-ming*, 1, pp. 167–168）。在我看来，这一传统至少可以追溯到汉代，乐府诗《战城南》的作者就是从一个牺牲的战士的角度来写的。但是只有陶渊明为他自己写过挽歌。

亲戚或余悲，

他人亦已歌。

死去何所道，

托体同山阿。●

● 这是第三首挽歌。见《陶渊明集》，页142，北京，1979年。

陶潜一定曾被各种“反观”自己的可能性所吸引——在《挽歌》中观察和描述自己及周围时他似乎化身为一个无形的、透明的视线，如照相机镜头般沿着葬礼的行进而移动。他常为他的亲友写祭文，在这种时候他是作为家族的生者而哀悼死去的亲人。● 但是他也为自己写祭文。如果说在《挽歌》中他是把自己想象成一位死者来观测整个葬礼过程的，那么在这篇《自祭文》的序言中，他的位置则是游离于生死之间：

● 《陶渊明集》，页191～196。

岁惟丁卯（427年），律中无射。天寒夜长，风气萧索，鸿雁于征，草木黄落。陶子将辞逆旅之馆，永归于本宅。故人悽其相悲，同祖行于今夕。羞以嘉蔬，荐以清酌。候颜已冥，聆音愈漠。●

● 《陶渊明集》，页196～197。

如果生与死是由一座石阙门隔开的话，陶潜在这里所描述的感觉则发生在阙门两柱之间的门槛之上。与陆机按照从生到死的清楚步骤来描述葬礼不同，陶潜虚拟了介于生死两者之间的一种状态。然而，这种不确定的状态并非完全是陶渊明的发明，孔子已经为我们提供了一个经典的例子：

岁在壬巳（公元前479年），四月十一。孔子蚤作，负手曳杖，逍遥于门，歌曰：“泰山其颓乎！梁木其坏乎！哲人其萎乎！”既歌而入，当户而坐……后七日，四月十八，近日中，卒，年七十三。●

● Henri Dore, *Researches into Chinese Superstitions*, L. F. McGreal tr., 12 vols, Shanghai, 1938, 8, p. 89.

有关孔子的这个轶事把我们带回到有关门（这里称为“户”）的主题，但是又增加了一个新的观察角度：我们的兴趣从被阙门所分割的两个三度空间转移到阙门门柱间的二度平面（也就是孔子去世前“当户而坐”之处）。被这个兴趣引导，我们的注意力从矗立在墓地前真实的阙门转移到那些刻在画像石上的阙门图像。从公元2世纪开始，这种图像经常出现在石棺的前挡上。● 很多情况下只有一座敞开的空门，象征通向另一世界的入口（图31-6）。但有时则是由一匹马或骑马者引导游魂进入大门（图31-7）。第三种形式则较为复杂

● 有关此类石棺的装饰题材和“阙门”的表现形式，可参看Wu Hung, "Myth and Legend in Han Pictorial Art — A Structural Analysis of Bas-reliefs from Sichuan," Lucy Lim ed., *Stories from China's Past*, San Francisco, 1978, pp. 73–81. 译文见本书《四川石棺画像的象征结构》。

图 31-6　四川成都出土东汉阙门画像砖

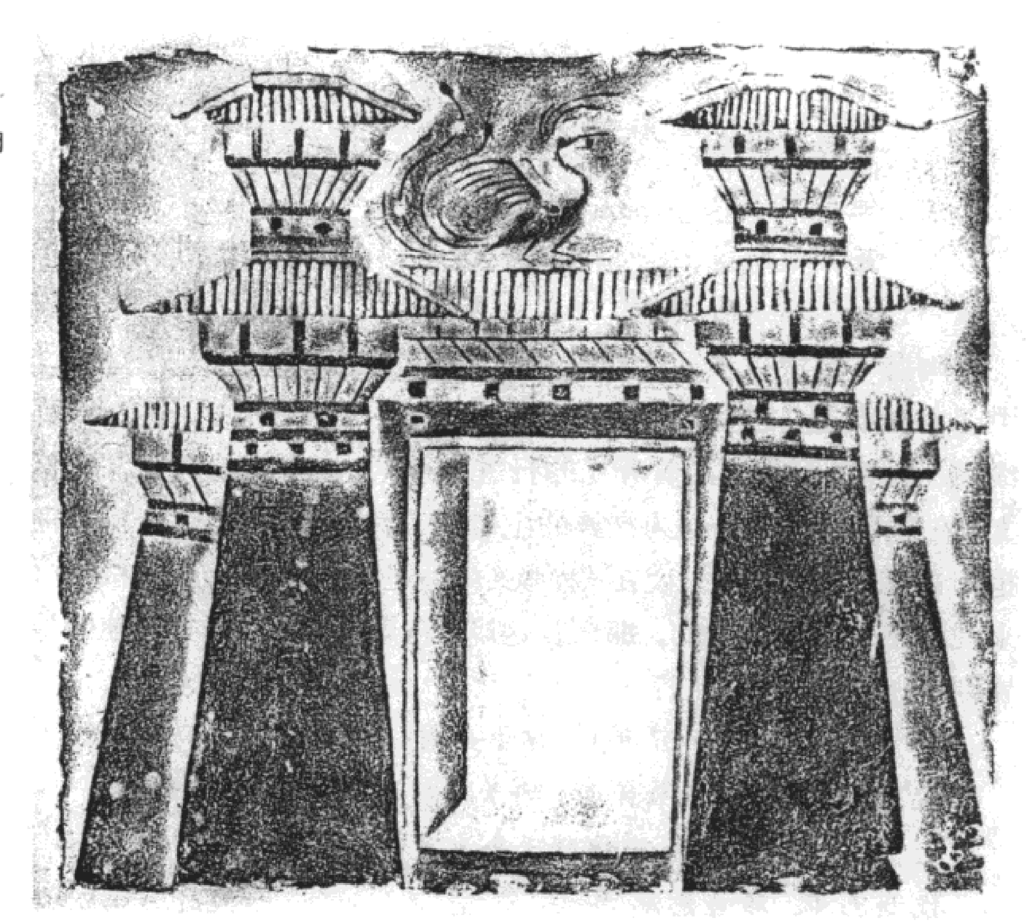


图 31-7　四川新津石棺右侧所刻导引者和阙门

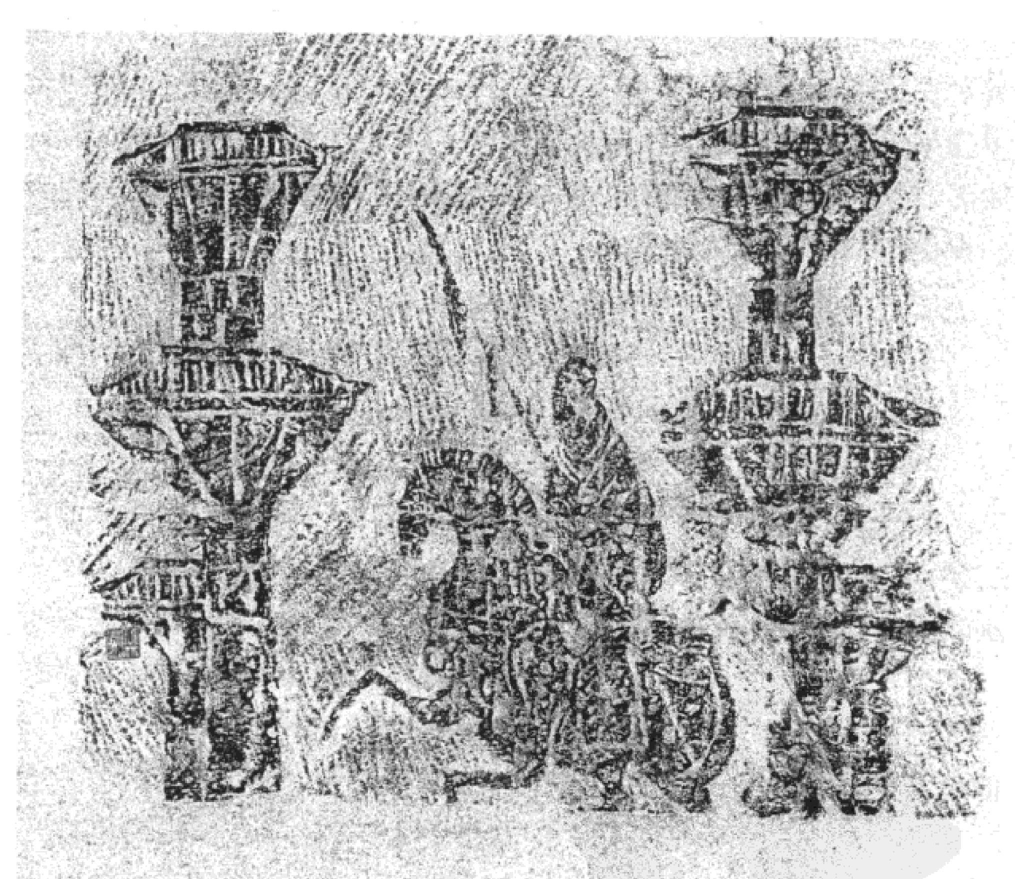




图 31-8 四川芦山公元211年王晖石棺前挡半开的门

(图31-8)：一个人出现在一个半开半掩的门后，一只手扶着那扇仍然关着的门扉。这里所表现的因此是半虚半实的一个门：虚的一边引导我们的视线向门内的无限空间延伸，而关着的门扉则把我们的视线阻挡在门的这一边。扶门的人跨越两界，既暴露在其身后虚幻的空间之前，又置身于关闭的门扉之后。他的地位因此像是即将要消失于身后的空间里，但仍然抓住门扉，向外回顾那个他曾经属于的世界，[1] 所表现的因此是一种介于生死之间的境界。

这个图像使我们想起陶潜给自己所写的祭文："陶子将辞逆旅之馆，永归于本宅。故人悽其相悲……候颜已冥，聆音愈漠。"我们可以想象那位半置身于石棺的入口处，游离于两个世界之外的人

[1] 在我先前的一篇文章中（同上，页74～77），我曾经认为站在门口的这个人是另一世界里来迎接死者的人。虽然这种解释并非没有可能，但我现在还是提出了另一种说法。据陶潜和其他人的作品，这种新说法可能反映了汉代以后观念的变化。

a —————— 模糊视点 —————— a′

图 31-9 图解：模糊视点

↑

a —————— 二元视角 —————— a′

↓

图 31-10 图解：二元视角



图31-11 江苏南京公元523年梁萧景墓前石柱上的倒书铭文

会发出同样的感叹。诗人陶潜和描绘这个图像的艺术家都在想象一种处于大门门槛上的“中介状态”（图31-9）。他们的眼光可以被称为“双向视线”，因为他们同时朝向两个对立的方向去审视生死（图31-10）。

这种想象的视觉方式和六朝时期一种普遍现象相联系：许多同时期的作家、画家和书法家都试图能够同时看见世界的两面。因此，当我们回到那些正、反书的铭文时，我们所关注的焦点将从观者的视觉感知转移到艺术家在创造这些铭文时的抱负。但是这里所说的“艺术家”是谁呢？我们通常假设一篇石刻铭文是摹刻一篇书法作品，目的是再现书法家原有的风格。但是如果一位书法家只是写了一份正书，被正、反两次刻在阙门石柱上，那么他的作品在本质上讲和这最后的产品无甚关系；他几乎不能被看成是反书铭文的作者。但是如果他真的是创作了正、反两个版本的铭文，这其中就大有深意了。这表明反书的铭文直接地反映了作者的创造性和思想状态。因此，正如梁武帝所说的“心手相应”[1]，这种实践意味着书法家首先要试图“逆反”自己：在创造“透明之石”前他必须在想象中消除自己的实体。

有两种方法可以帮助我们确定这些正、反书是如何写的。首先，我们可以检索同时期文字记载中有关正书和反书的材料。其次，我们也可以试图从现存的铭文本身中找到线索。根据文献，6世纪的著名书法家庾元威在一篇文章中说他自己曾经用一百种不同的书体来书写一块屏风。其中既有墨书也有彩书。他还列举了这些书体的名称，如仙人篆、花草书、猴书、猪书和蝌蚪篆等。在这段话的末尾他提到两个值得注意的名称：“倒书”和“反左书”。[2]更值得注意的是，在同一段话里庾元威还说明了一种“左右书”的来源：

（孔敬通），梁大同中（535—546年）东宫学士，能

[1] 李昉：《太平御览》，页3315，北京，1960年。

[2] 同上，页3318。除了当前这条引见于晚世类书中的材料外，我们对于庾元威的其他作品一无所知。

一笔草书，一笔一断，婉约流利，特出天性，顷出莫有继者。又创为左右书，座上酬答，无有识者。[3]

[3]《中国美术家人名辞典》，页27，上海，1981年。

庾元威的这项记载至少提供了三条信息。首先，“左书”或“反左书”所指的可能是完全颠倒的或“镜像”式的书体，因此观者无法一眼辨认。（我在下文中将要说明，所谓的“倒书”可能是指书写顺序上的颠倒；而所书写的字并不需要反过来。）其次，孔敬通能够在宴席间同时书写左右书，类似于一种即兴的表演。作为一位有天赋、并且深受时人喜爱的书法家，他必然首先是学习了传统的书写方式，只有经过一个痛苦的自我颠倒的过程后才能掌握这种“反常”技巧。第三，孔敬通发展了两种不同的书写风格：一种是草书，另一种是左右书。值得注意的是这两种书写风格都强调形式甚于内容。

从现存的铭文本身中寻找线索，我们可以借助一种简单的方式来确定反书铭文是如何书写的：将这样一篇铭文翻过来放在灯箱或窗户玻璃上，如果该铭文是由一篇正书倒刻而成的话，我们应该看到一篇正常的右手写的书法。目前保存最清晰的反书铭文见于萧景阙上（图31-11），（不幸的是与此相对的“正书”铭文早已佚失）。按照上面所说的方式我将这篇反书的铭文（图31-12:a）翻转过来，从而得到了如图31-12:b所示的铭文。任何一个稍具常识的中国书法家都立刻会指出它的缺点：其中几个字的结构不平衡，横笔向下倾而不是如正常书写时略微向上。这些都是一个习惯用右手书写的人在用左手

图31-12:a 江苏南京公元523年梁萧景墓前石柱铭文复原品的拓片





图31-12:b 江苏南京公元523年梁萧景墓前石柱铭文的倒转

书写时容易犯的毛病。这项实验表明所谓的“左右书”可能是指一位书法家用左右手同时书写，其右手所书是正常、可读的文本；而左手所书则是“镜像”的、不可读的符号。这样一种能够随意使用双手的技艺在中国传统中常常被认为是超自然的技能。在当代中国文学中还可见到类似的传说，如著名的武侠小说作家金庸的作品中就塑造了小龙女这样一个角色，她能够双手同时使用完全不同的剑法。正因为她能将两种武功合二为一，均衡使用，因此变得天下无敌。

但是对一种传统程式的颠倒也可能导致一种新的程式的产生。一旦“左右书”变成一种标准模式，它就将失去困惑读者的功用，而一个超凡脱俗的书法家也会因此一下沦落为一个玩弄技法的匠人。如果孔敬通反复书写这样的作品，观看者可以一眼就识破他的把戏。而当丧葬的队伍行进到刻有正反书铭文的阙门前，也不再会有哀悼者被石柱上的铭文所困惑。其结果是石柱恢复到它们的固态、不可透视的原始状态。阙门所界定的界线虽然能够被跨越，但却不会自行消失。





图31-13:a、b 江苏句容梁萧绩墓前石柱铭文拓片

现存有七件梁朝陵墓石柱上的铭文被一般称为正反书。但是如果我们更为细致地审视这些铭文，就会发现其实有三种不同的正、反方式。我们谈论过的建陵铭文是其中的一种形式（见图31-3）：一件正常的铭文被整个颠倒过来形成一种完全的镜像。[1] 图31-12:a和31-12:b所示的是第二种形式：反刻每一个字，但是仍然保持正常的从右到左的书写和阅读方式。[2] 第三种方式则是第二种情况的颠倒（图31-13:a、31-13:b）：正常的从右到左的书写和阅读格式被逆反为从左到右，但是每个字的书写则是按照正常格式的正书。[3] 这最后的一种情形或可能是庾元威所列举的书写方式之中的"倒书"。

上述三种形式的"反书"铭文都出现于短短的30余年间，可想而知其中必有某种深层原因导致了这种不断的变化。[4] 在我看来，这种迅速的变化只能说明人们对固有格式的着意摆脱。这并不是一件容易的事情，一方面，"正反书"的定义要求一篇正常的铭文和一篇倒书铭文相对应，这样他们才能确定两个对立视觉方式的交汇点。另一方面，任何的格式化都会把一组对应铭文变成静态的、不具备心理上的震撼力的符号。作为现存最早的"正反"书，萧顺之墓前石柱上的铭文为真实的镜像当非巧合。为了避免重复同样的图像，后来的铭文采用了颠倒字形或颠倒书写（和阅读）的顺序。事实上，要颠倒一篇铭文仅仅有这三种方式。而这三种方式梁朝人在一个短时期内都已迅速地尝试。

[1] 现存惟一的例子见于梁文帝的建陵。

[2] 在文帝之侄萧景墓前的一根石柱上还可见到这样的一篇铭文，而萧秀墓前石柱上的铭文仅存两个反刻的字。据莫友芝，萧景神道石柱上的铭文是反刻顺读的。见朱希祖《六朝陵墓调查报告》，页57。

[3] 这种形式的铭文见于萧宏（文帝之子）、萧景、萧正立和萧绩（文帝之孙）之墓。

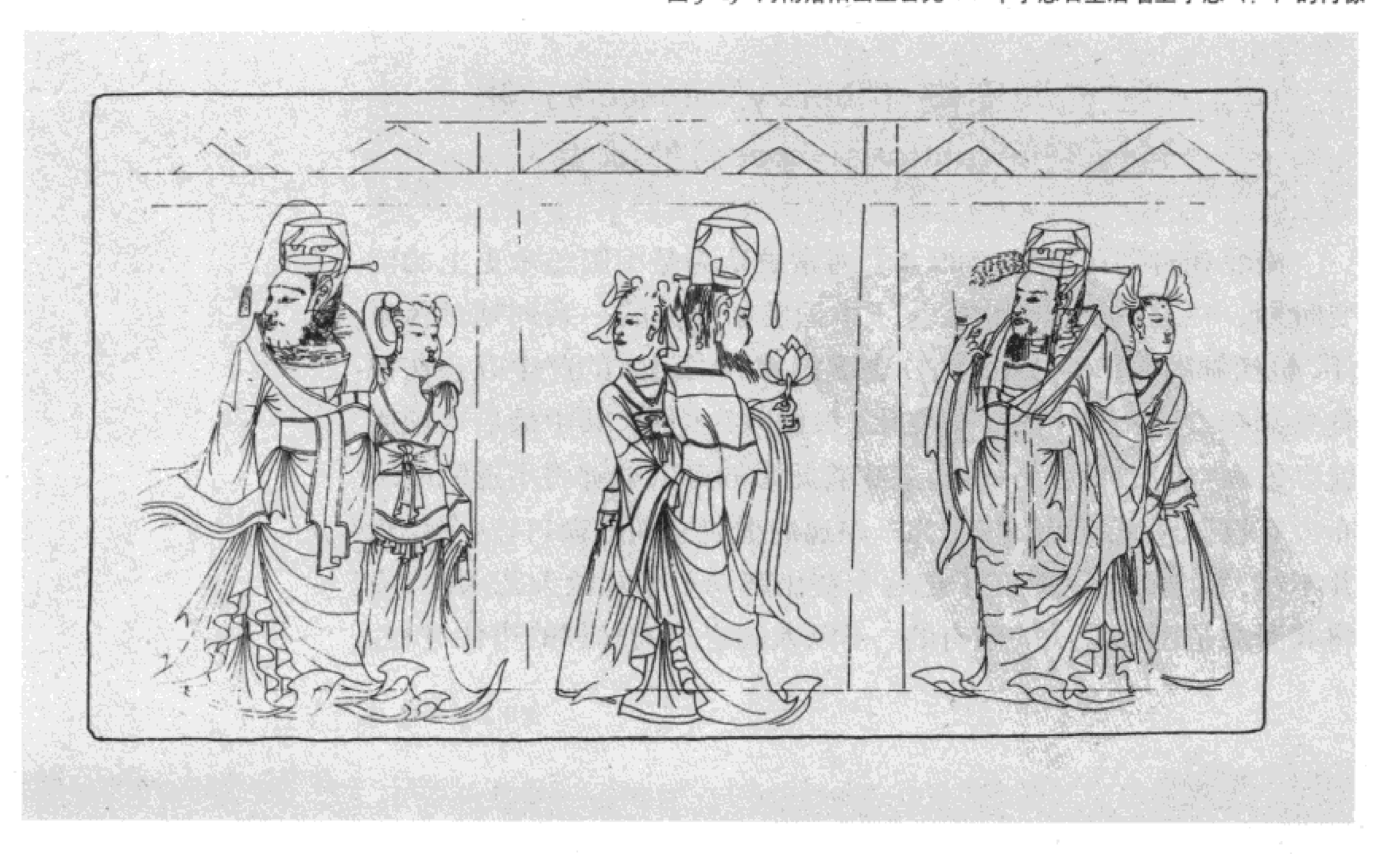
[4] 据《丹阳县志》引《舆地志》，建陵前的石雕（也可能包括其他石雕）是535年雕刻而成的。见朱偰《建康兰陵六朝陵墓图考》，页23。

二、"二元"图像（"binary" imagery）和绘画空间(pictorial space)的诞生

南北朝时期（386—589年）通常被认为是中国美术史上的巨变时期。在这三个世纪中发生了中国美术史上的一系列划时代事件，包括佛教石窟的广泛建造、著名画家和书法家的产生以及在视觉感知和绘画表现中的深刻变化。根据以往论者，其中最后这项成就以绘画空间的发现为代表，意味着此时的画家能够将不透明的画布或石板通过绘画形象转化为一扇通向虚构空间的窗口。这个论点并不错，但它的问题常在于把这个变化归功于某几位大艺术家，或将其看成是图像形式的固有的、不以人的意志为转移的进化过程。

图31-14 河南洛阳出土公元527年宁懋石室，波士顿美术馆藏

图31-15 河南洛阳出土公元527年宁懋石室后墙上宁懋（？）的肖像



本文所希望提倡的是另一种观点，即新的视觉感知和表现方式产生于对传统礼制艺术的叛逆。当传统的纪念物（如祠堂、石棺和石碑等）继续被生产的同时，其表面的铭文和装饰开始追求独立。尽管在内容上仍然常常是仪礼或教诫性的，这些铭文和图像已开始注意其独立的视觉效果。通过将礼制性的纪念碑转化为创作图画的平面，这些图像使人们看到先前从来没有看见过或表现过的事物。

6世纪初创造的一些丧葬石刻最有力地证明了这一变化。现藏于波士顿美术馆的一件529年（因此和以上所讨论的正反书铭文约略同时）的石室（或“石椁”）在形式和结构上和四个世纪前的汉代祠堂并无二致（图31-14）。[1] 它的新颖之处在于它上面所刻的图像，尤其是后墙外的人像（图31-15）。这里，画者采用很细的阴线刻画出一座木构建筑的正面，其中布置三组人物肖像。每组中心为一位男性人物，服饰相似并分别伴有一位女性，他们所不同的主要是年龄和姿态上的差异。右边一人最年轻，容貌丰满，身体壮硕。左边一人面颊生须，骨象清健。这两个人都是半侧面向外，而且都显得精力充沛。而处在中间的一位则是个体质衰弱、驼背内向的老者，正低

[1] 有关波士顿美术馆所藏石室的介绍，可参看Kojiro Tomita, "A Chinese Sacrificial Stone House of the Sixth Century A. D.," *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 40, no. 242(1942), pp. 98–110. 郭建邦：《北魏宁懋石室和墓志》，《河南文博通讯》1980年2期，页33～40。在本文中我采纳的是前者所定的年代。

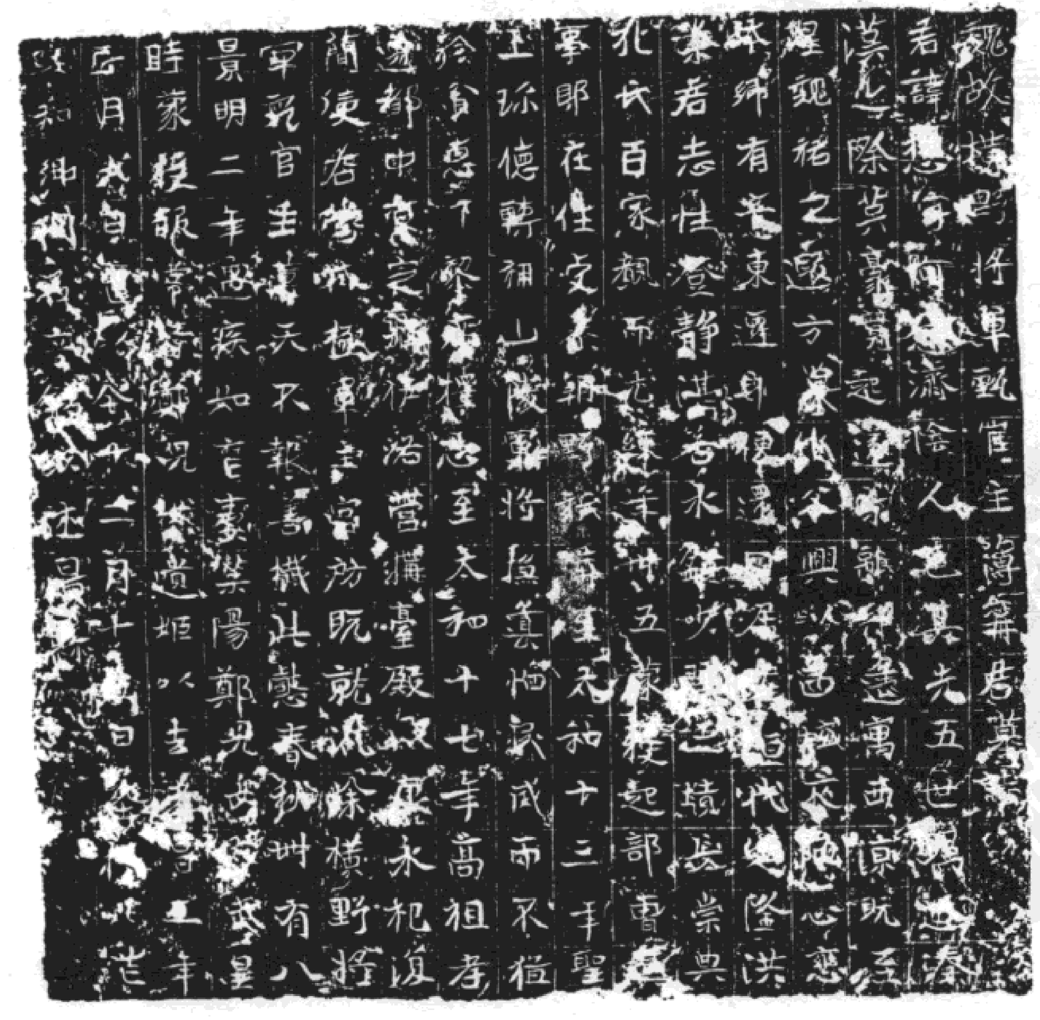


图31-16 河南洛阳出土公元527年宁懋墓志拓片

头凝视着手中的一朵莲花。作为纯洁和智慧象征的莲花渊源于佛教，在6世纪时已经在中国文人中广泛传播。深浸在自己的思绪中，这位中心的老人似乎即将迈进那座木构建筑，离开他身后的世界和我们这些观众。

黄明兰曾经对这一画面做过很有意思的解释。他认为石室后壁上所刻的这三个人都是石室所纪念的死者宁懋，反映了宁懋一生中的不同阶段，从朝气蓬勃的青年时期到最后的精神升华。[1] 与石室同出的宁懋墓志记录了他的经历（图31-16），[2] 提到三件有明确纪年的事件：一是在35岁时（486年）蒙获起部曹参事郎，二是在494年北魏迁都洛阳后任营戌极军、守卫营建台殿司，主管新宫和庙宇的建造，三是在主要的宫殿完工后被提升为横野将军甄官主薄，但不久就因病于501年去世。[3] 虽然宁懋石室上的三幅肖像并不一定和上述事件相吻合，但它们似乎在大体上勾画出如墓志中所描述的宁懋的生平。他曾经担任过主管礼仪和建筑的官员，这可以解释宁懋石室上高水平的线刻图画。三个连续肖像的意味——从追求世俗荣

[1] 《中国美术全集》卷1，图版19，图5的说明，北京，1986—1989年。

[2] 劳伦斯·西克曼（Laurence Sickman）最早于1933年在开封见到此石室，后来他在北京偶然得到一套完整的拓片。Kojiro Tomita，"A Chinese Sacrificial Stone House of the Sixth Century A. D.，" p. 109.

[3] Kojiro Tomita，"A Chinese Sacrificial Stone House of the Sixth Century A. D.，" pp. 109–110.



图31-17 河南洛阳出土北魏石棺所刻孝子王琳故事，美国纳尔逊-阿特肯斯美术馆藏

耀到追求内心平静的转变——正是南北朝时期士人中最为流行的一个思想主题。上文所引的陆机和陶潜的诗歌也反映了相似的过程。但在视觉的表现中，生与死、尘世俗务与内在精神之间的冲突由一种“正反”图像所揭示。在这里，我们再次发现人生终结于内转、将要穿透石头表面的那一瞬间。

这种并置的“正反”图像成为了当时的一种基本构图模式。在很多情况下，这种组合不再具有某种特定的礼仪或哲学含义，而是提供了增加绘画表现复杂性的一种习见方法。图31-17所示的是现藏于美国堪萨斯市纳尔逊－阿特肯斯美术馆的一件著名北魏石棺上的图像。● 和汉代相同主题的画像相比，这些刻在石棺两侧的孝子故事在绘画表现上有了很大的发展，最为重要的是它们被赋予了连续性情节叙述方式和三维的立体图像。界定在由装饰图案组成的“画框”中，棺侧的画面似乎是打开了一扇透明的、通向一个幻想世界的窗户。

这些画面的强烈的三维感觉使得学者们用线性透视原理来解释它们，认为艺术家采用了重叠形式和缩短景深的方法有意地构成了这种透视系统。● 在这类研究中，研究者常常是有意无意地将这些中国古代的图像和文艺复兴后的欧洲绘画等同起来，后者一般被认为是把线性透视作为最有效的构图手法。但是如果我们更细致地观测石棺上的图像，我们就会发现其中有相当多不同于线性透视基本原理和目的的特征，而这些特征与中国5、6世纪发展起来的二元或“正反”表现手法正相吻合。最简单地说，线性透视法意味着单点透视：画家和观众的视线从一个固定视点向逻辑上的消失点移动（图31-18）。● 而“二元”方式则是基于另一种假定，即一个形体应当从正反两面来表现。而当一个形体被这样表现时，它引导观众的视线向前方或纵深移动，但从不向一个真实的或虚构的消失点接近（图31-19）。

纳尔逊－阿特肯斯美术馆石棺画像的一个部分（见图31-17）是有关孝子王琳的故事，他从土匪手中救出了他的哥哥。这里，一株大树将画面一分为二。亚历山大·索珀（Alexander C. Soper）曾经大胆地提出两个画面反映的是同一个情节——即王琳和土匪们的对立；不同的是一幅画面是从前面描绘，而另一幅则是从后面表

● 这件石棺可能是522年为元氏所作，已经有众多的学者对其进行过研究，可参看 The Cleveland Museum of Art ed., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*, Cleveland, 1980, pp. 5-6.

● Alexander C. Soper, "Life-Motion and the Sense of Space in Early Chinese Representational Art," *Art Bulletin* 30, no. 3 (1948), pp. 167~186. 有关纳尔逊石棺的部分见页180~185。

● 有关线状透视法的研究很多，而最近的研究则有：Margaret A. Hagen, *Varieties of Realism: Geometries of Representational Art*, Cambridge, 1986, pp. 142-165. 有关王琳故事的研究有：Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 5 vols, New York, 1956, 1, p. 58; Alexander C. Soper, "Early Chinese Landscape Painting," *Art Bulletin* 23 (1941), pp. 159-160.

图31-18 图解：一元透视

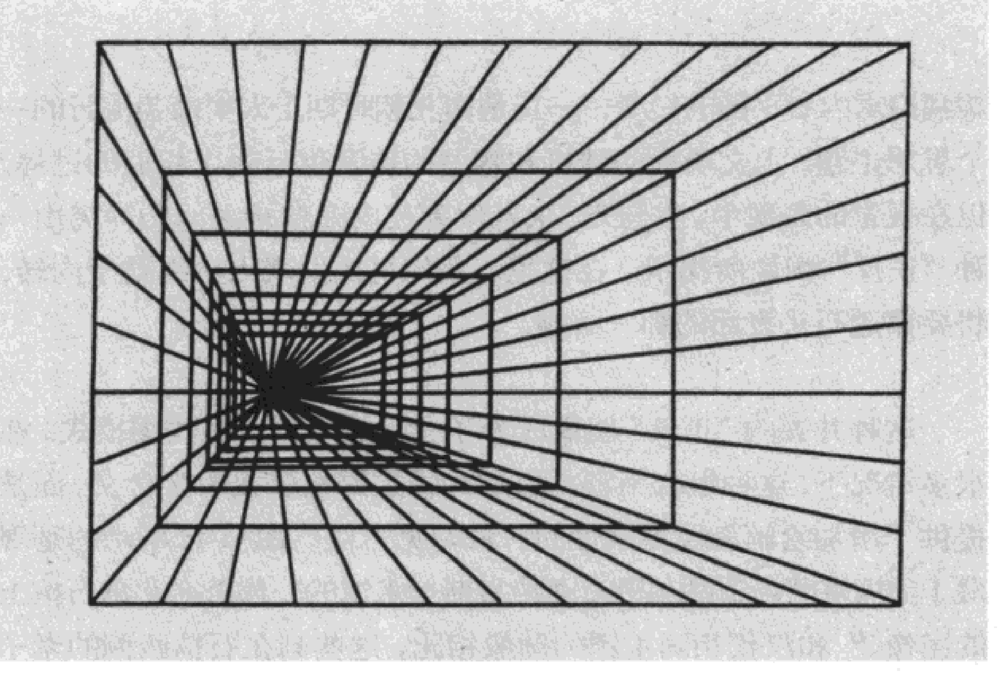


图31-19 图解：二元透视



现。[1] 在我看来索珀这一推论走得稍微远了一点：我们可以清楚看到在左边的画面里，王琳的哥哥的脖子上系着一根绳子，而王琳正跪在土匪面前哀求让他替代他哥哥。而在右边的画面里，王琳和他的哥哥都被释放了。因此，这两个画面所反映的应该是同一个故事中两个顺序情节。

然而，这种对内容的重新解释并不否认索珀将画面看成前后两个视角的基本观点。实际上，这里最重要的并不是故事情节所反映的内容（因为类似的内容在汉代画像中已经是司空见惯），而是在于这些情节是如何被描述和观察的。在左边的画面中，我们看到土匪们刚刚从一个山谷中出现并走向王琳（在更一般的意义上，在走向我们这些观画者）。在另一画面中，王琳和他的哥哥正引着土匪走入另一个山谷，整个队列背朝我们，此时我们所能看见的只是人的后背和马的臀尾。这种组合让我们又一次想起了上文讨论的“正反”铭文，一篇对着我们，而另一篇则背向我们。但不同的是，这里我们的视线被画面中的人物活动所引导。在看左边的“正面”画面时，我们的视线迎接那些正在走近的人物。但当我们将视线转移到下一幅画面时，我们禁不住感到自己突然间被抛弃和忽视了：画

[1] Alexander C. Soper, "Early Chinese Landscape Painting."

中人物正在离去并将要消失。竭力留住他们，我们的视线跟随着这个人物行列进入了深谷。

这种“二元”的方式也可以用来说明南北朝时期另一件艺术珍品的构图手法。这件传为顾恺之（约 345 — 406 年）所作的《女史箴图》[2]的作者问题并不确定，因为现在还没有唐代以前的资料表明顾恺之确实创作了这幅作品，而新近发现的一件5世纪的屏风上却有和《女史箴图》一个部分几乎相同的内容。[3] 以此为证，我们或可把《女史箴图》定为5世纪，和纳尔逊石棺大略为同时期的作品。因此我们也就可以理解为什么《女史箴图》中最有意思的一个图像采用了“二元”或“正反”构图。但是在这里，这种构图手法已经更加远离了其最初的礼仪背景而变为纯粹的构图方法。

《女史箴图》是根据 3 世纪诗人张华的同名诗歌而创作的。其中据原诗中“人咸知修其容”一句而绘制的部分（图31-20）尤其娴熟地运用了“二元”构图法。这一画面也是分为左右两个部分，每一

[2] 这幅画被多次地出版和讨论过，有关的资料可参看 James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings*, Berkeley, 1980, pp. 12–13.

[3] 两个场景都是描述汉代班婕妤拒绝与皇帝同辇的故事。这件屏风出土于山西大同的北魏皇戚司马金龙墓。



图31-20 传顾恺之《女史箴图》局部，约公元9世纪时的摹本，大英博物馆藏

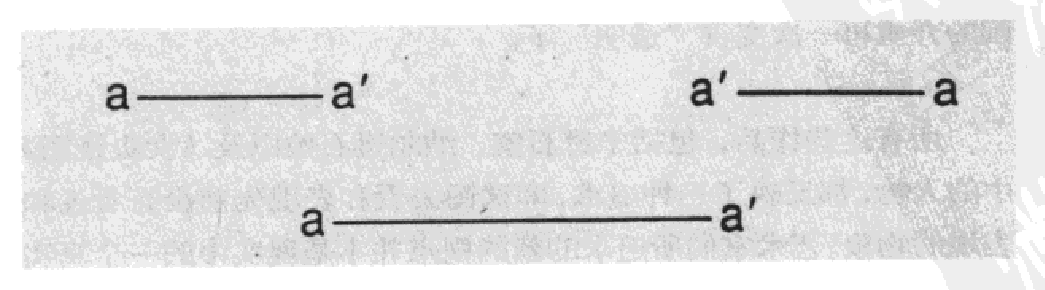


图31-21 图解：图31-20的构图体系



图31-22 山东嘉祥公元151年武梁祠梁高行画像

部分中均有一位女性在揽镜自鉴。右边的一位身子朝里，我们只能在镜子里见到她的脸。而左边的一位则是朝外，她在镜子里的形容成为隐含的（只能见到镜子背面的花纹）。因此，“镜像”的概念在这里被重复表现（图31-21）：每一组自身都包括一对镜像，而两组在一起又形成了互相反映的一对。我们甚至可以想象这个画面可以从正反两面来看：画布另一面的假想观者会看到一幅相同的图画，但正好是我们所看的画面的反像。

南北朝以前的绘画从未使用过这种构图。我们在汉画像石上所见的常常是“平贴”在上面的一些剪影。当我们在观看图31-22所示武梁祠画像中持镜的梁高行或跪在其母面前的曾子等画面时，我们的目光在石头的表面移动，画像上有意留下的凿纹使得石头这种介质变得更加实在。传统的二维表现手法即使在4世纪的画像中也还没有彻底转变。尽管“竹林七贤”的图像中确实是出现了某些新的因素：如更为闲适多变的姿态、由风景因素形成的空间单元以及对流畅线条的强调（图31-23）。但是图像依然是紧贴于二维的绘画媒介表面，仍不能引导观者的目光穿越这个负载画像的平面。真正的变革是发生在5、6世纪：如上文谈到的王琳画像中，人物随心所欲地在一个三度空间中来来往往；《女史箴图》中的仕女们凝神于自己的镜像，而她们的目光引导我们去凝视她们。在这两幅画中我们的视线随着画中人物，毫不费力地穿过石头或画布。也就是说，绘画的介质再一次变得“透明”了。

所有这些作品，包括宁懋石室、纳尔逊石棺以及《女史箴图》中的人物，都反映了一种追求，即试图去看和表现先前没有看过和表现的物象。艺术家们所追求的新的视点并不是现实中的一个真实

的或假定存在的定点。“自然的”观察和表现事物难于企及艺术家们向往的艺术高度：在他们看来，艺术应该能使他们超越真实的空间和时间界限。“看”与“想象”的关系——或者说眼睛和思维的关系成了这一时期里艺术批评的中心话题。有时这种关系被认为是对立的，如王微（415—443年）就批判那些只注重形体和“自以为书巧最高”的画家，认为“且古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，画浸流。本乎形者融灵，而动者变心”。[1] 他的观点或许代表了一个极端，而另外一些评论家如谢赫（约500—535年）则认为一幅好的画应该同时具备“因物象形”和“气韵生动”的特点。尽管如此，他还是把“气韵生动”当成是他所提出的绘画“六法”中的最重要准则。[2]

[1] Susan Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Mass., 1985, pp. 38-39.

[2] Susan Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, pp. 36-40.

与此同时，“理想艺术家”的概念也出现了：这种艺术家能够实现新时代所要求的新的艺术目标，他们驰骋的想象力将使得他们永留史册：

> 遵四时以叹逝，瞻万物而思纷……
> 其始也，皆收视反听，耽思傍讯，
> 精惊八极，心游万仞……
> 罄澄心以凝思，
> 眇众虑而为言。
> 笼天地于形内，



图31-23 江苏南京西善桥南朝墓出土竹林七贤与荣启期画像砖中的阮籍和嵇康

挫万物于笔端。[1]

这种描述并不纯粹是抽象的。当谢赫把画家按其成就分等时(因此他也就确定了自己"权威"观者的身份),他使用了相似的概念,从而发现5世纪的陆探微是他的标准理想画家:"穷理尽性,事绝言象。包孕前后,古今独立。非复激扬所能称赞,但价重之极乎上上品之外!无他寄言,故屈标第一等。"[2]

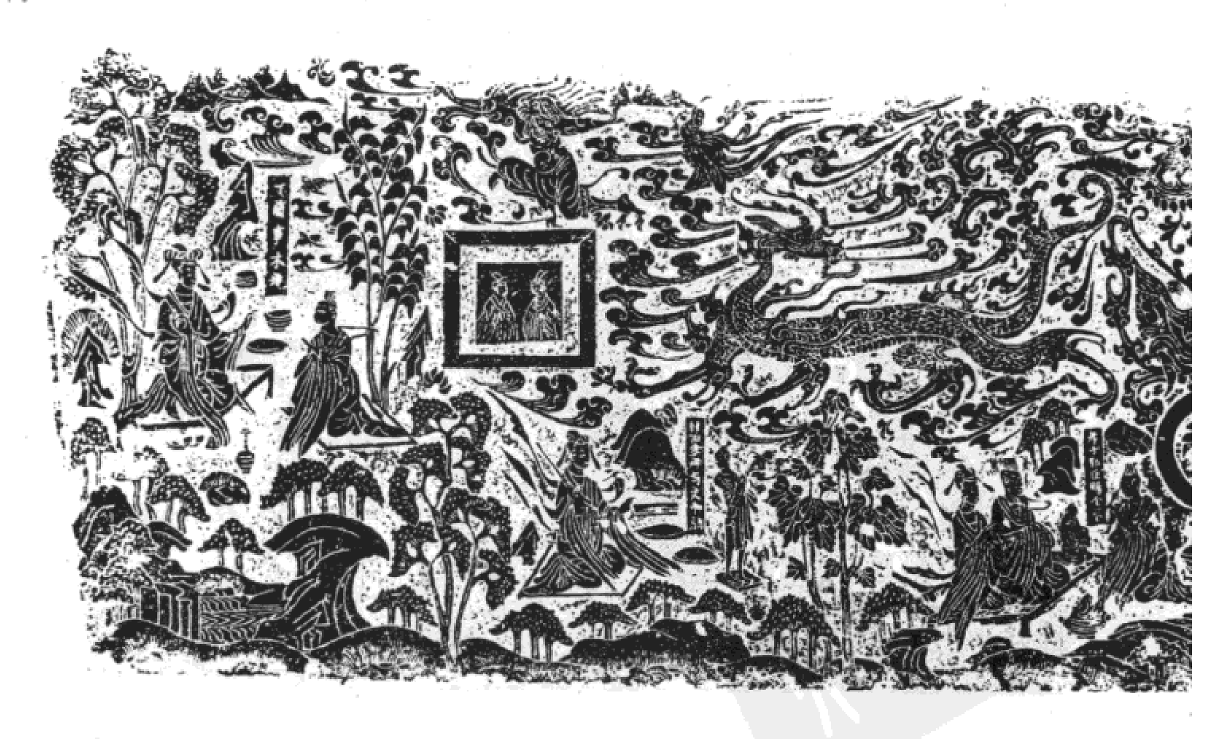
这里谢赫似乎感到无法找到合适的语言来表达他对陆探微的钦佩:面对一个穷极宇宙和人类本性的艺术家,除了归功于他的天赋外,人们真的是无法再说什么。但正因为这样,这种称誉也很难使我们真正感知到那个时代的艺术珍品的具体风格面貌。由于这些艺术珍品都已经散佚很久了,一件6世纪制作(因此与谢赫对画家进行品鉴大约同时)的石棺上的画像,也许能让我们更清楚地了解到谢赫心目中的理想艺术形式。和纳尔逊石棺一样,这件现藏于明尼阿波利斯美术馆(Minneapolis Art Museum)的石棺也是出土于北魏都城洛阳附近(图31-24)。[3] 同样如纳尔逊石棺,这件石棺的两侧长方形挡板上刻满了画像。[4] 在每一个长方形构图的底部,连绵起伏的小丘构成连续的前景,并沿着长方形的立边向画面内延伸,因此形成一个U字形的"画框"。"画框"内部的空间进而被一些大树分割成若干部分或空间单元,用以刻画著名的孝子故事。论者常

[1]《陆士衡集》,页1a~4b,上海,1930年;斯蒂芬·欧文(Stephen Owen)对这一节中和反悟紧密联系的"收视反听"的意思是这样评论的:"绝大多数中文注释将这段话解释为情感的中断,'收'即为一般的'中止','反'的意思是把'有意的听''反'为无意的听。中国的理论家经常提到为了写作而断绝各种世俗杂念的必要性。" Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge, Mass., 1992, pp. 90–110.

[2] 英译文见W. R. B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 2 vols, Leiden, 1954, 1, pp. 6–7.

[3] 最近王树村介绍了另外10余件类似的洛阳地区出土的石棺,见《中国石刻线画略史》,《中国美术全集》卷一序文,图版19,页11。

[4] 有关这件石棺的研究,参看奥村伊九良《镀金孝子传石棺の刻画に就て》,《瓜茄》第5号,页359~382,东京,1939年。



对这些叙事场景的高度写实风格惊讶不已：比例适中的人物或坐或跪，置身于向画面内部延伸的地面或坐榻上。他们的身后是山峰和流云，其大大缩小的尺寸强调出它们遥远的距离。

但是这个统一空间所表现的并非是真实自然，而是有着深刻的象征意义。这个空间把不同时期的历史人物汇集在同一个组合里，而这种组合的理论基础是这些人共有的德行和业绩。对他们描绘时所使用的“自然主义”风格因此取消了真实历史的痕迹。这些人物既不属于过去，也不属于现在；他们代表的是从历史和人类行为抽象出来的、不受时间限制的儒家圣贤形象。这也就是为什么这些孝子贤人被安排在画像下栏的原因：他们依然是地上的凡人，而他们画像的“自然主义”风格也证实了他们所代表的人类品质的真实性。

历史儒家人物以及与之联系的写实绘画风格从棺侧画像的上半部中消失了。这里我们所看到的是幻象的或可能是道教的题材：相对的巨龙和飞凤、腾云驾鸟的仙女以及迎风呼啸的怪兽。这些以优美、流动的线条刻画的形象并不从属或构成一个完整的三维空间。我们也许可以说这些流畅线条本身就象征了充填宇宙的“气”，[9] 而所有的形象如天花、瑞鸟、异兽、仙女和鬼怪之类都从这包容万象的“气”中浮现而出。这些线性的形象在二维的平面上飘浮、变化

[9] Wu Hung, "A Sanpan Shan Chariot Ornament and the *Xiangrui Design* in Western Han Art," *Archives of Asian* 37, 1984, pp. 46–48. 中译文见本书《三盘山出土车饰与西汉美术中的“祥瑞”图像》。

图31-24 河南洛阳出土公元524年石棺的画像，美国明尼阿波利斯美术馆藏



着，但从不穿透这个平面。

跨越画面上下两栏的一件衔环铺首更增添了画面设计的复杂性。这个石刻图像的原型是钉在木棺上鎏金的铺首，在这里它演变为石棺表面上的一个平面图案。它的存在增加了一层视觉的辩术：作为二维平面上的一个图像，这件铺首像是悬挂在空气中一样，周围的运动中的图像似乎在退远和消失在它的后边。坚定而独立，这件铺首强烈地提醒观者石头表面的存在，迫使观者将视线（或思绪）从远处的、虚幻的世界中拉回来，使他们再度衡量自己与石棺的关系。这一铺首图像的作用因此是不断地“恢复”画面的介质，但恢复的结果是允许画家重新利用这一介质，重新分解和组合画面。在铺首的两侧各刻有两扇正方的窗户，把观者的视线引入石棺内部。每扇窗户里各站两人，面朝外对着观者。● 这些窗口似乎使观者可以察看画面“背后”所掩藏的空间，因此最终拒绝了任何意图于“幻视”的图像系统，也排除了任何二维绘画在其内部表现固定空间或时间概念的企图。●

面对这样一个包含了如此之多矛盾因素的复杂画像，我们感到它的设计者在不停地以新的表现手法向我们挑战。跨越时空，他引导我们面对不同的领域和状态。从“精惊八极”到“瞻万物而思纷”，他在不同的图像间以及不同的图像和介质间创造和再创造矛盾和张力：当任何一个场景将要独立，变成“真实”的时候，他就引进一种对立的图像或风格以排斥任何可能造成的“幻视”，从而重构画面的物质性以创造新的视觉表现的可能。因此我们发现画面似乎是在不停地否定、逆转自身以求平衡：写实风格的历史故事画与幻想和装饰性的线性形象相对；“凸起”的铺首与“凹陷”的窗户并列。前一组将画面转化为图像因此消除画面；后一组则恢复了画面——因为铺首必须和这个画面紧贴，而窗户也必须在画面上打开。● 这一构图的原理因此仍然是“二元”手法：艺术家沿着相反相成的两个方向发展他的想象力。在这种创作过程中，他不断地打破传统的艺术表现手法，将人类感知推向了一个新的境界。

（孙庆伟 译）

● 这些可能是墓主的仆从：在1973年固原发现的一件漆棺的两侧也画有这样的窗户和人物，而墓主像则出现在棺的前挡。见固原文物工作队《宁夏固原北魏墓清理简报》，《文物》1984年6期，页46~56。

● 这件石棺线画和委拉斯贵支(Velásquez)的名画《侍女》(*Las Meninas*)之间有着很多表面和深层的相似，在后者中也采用了一系列的互不联系的肖像来扩大视野，尤其是用做背景，直接面对观众的一面长方形镜子里也有两个直视观众的人物。用福柯的话来说：“它并没有告诉我们画本身所要体现的内容，它的无目的视线向画的前方延伸，直至不可视的最远处，在这里形成了它的外在的表面并表现这一空间里的人物。” Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Science*, New York, 1973, pp. 7–8。这面镜子里的人物可以和石棺线刻相比较。

● 诺曼·布莱森(Norman Bryson)曾经比较了中西方绘画对画面不同的态度和处理方法：“在大多数的西方传统中，油画主要是被看成为一种‘可擦的介质’。首先可以被擦去的是画布的表面。画布的可视性将会威胁到基本技术间的联系，正是依据这些基本技术西方绘画才得以进行。”而在中国画中，“除了那些不被看成是画之一部分的原稿和错误，其他画面上的任何东西都是可视的”。见Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, 1983, p. 92, 94。但这幅石棺线画表现了这两种手法：一些场景擦去了画平面，而另外一些则重新形成了这一平面。

附录 1

巫鸿教授访谈录

李清泉　郑岩

巫鸿先生是芝加哥大学美术史系讲座教授，是西方研究中国美术史卓有影响的学者。其主要著作有《武梁祠——中国早期画像艺术的思想性》(*The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford University Press, Stanford, California, 1989)、《中国古代美术和建筑中的“纪念碑性”》(*Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford University Press, Stanford, California, 1995)、《重屏——中国绘画的媒介与表现》(*The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1996)、《瞬间——20世纪末的中国实验艺术》(*Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1999) 等。受《艺术史研究》编辑部委托，我们于1999年11月18、19日，就目前国内美术史学界普遍关心的一些问题，在北京对他进行了两次采访。现将有关的内容整理发表，供读者参考。

李：巫先生，目前国内研究中国美术史的学者，总体上说来，对于西方学者中国美术史研究的历史和现状了解不多，特别是近一二十年的情况，很少有人介绍。您能不能谈一谈这方面的问题？

巫：这第一个问题就比较难以回答。西方对中国美术史的研究实际上分野很大，如搞铜器和书画的方法不一样，背景也不一样。

要谈西方对中国美术的研究，往往要分开谈，很难对中国美术研究的整体发展状况一概而论。我以前在社科院考古所谈这方面的问题，是以汉代为主的。（记录稿刊于《东南文化》1997年1期，页103～106。——采访者注）关于绘画研究的历史，西方有几篇文章可以读一下或翻译一下，如几年前西雅图华盛顿大学的资深教授谢柏轲（Jerome Silbergeld）有一篇长文回顾了西方对中国绘画的研究情况，谈得很细，其实后来的发展并不太大。有些新的东西是否可以请他接着写。

搞铜器研究的人传统上与古物学者关系密切。近年来青铜美术研究的发展主要是由于国内考古学的带动。以前的研究往往是器物学和铭文学的结合，现在有了整体的墓葬的发现，就产生了一个新的方向，我个人也有所尝试，也鼓励学生尝试，就是要考虑器物和墓葬的关系、和礼仪的关系、和思想的关系，要加上一些人类学、社会学的问题。包括对明器的研究，也是一个大题目。现在称为艺术品的，很多是为丧葬作的，涉及很多问题。此类的研究还没有形成大气候，但却是一个有前景的方向。早期美术的研究，还有人尝试引入晚期的研究方法，如一部分铜器比较特别，是否可以联系到赞助人或作坊的问题上？

总的说来，七八十年代以来社会学的方法在目前仍有很大的势力，如赞助人、社会生活等问题，后来的突破并不太大。

郑：是不是研究课题上还是有一些变化？如对于汉代画像，您与包华石（Martin Powers）等人都做了很多的研究，使得这一方面异军突起，不像以前那么寂寥，这对早期美术的研究还是会产生影响的。

巫：其实做汉画的人就那么几位，包华石目前也不做了，唐琪（Lydia Thompson）似乎也停下了。但我想还是会有人继续做的。

现在有人对汉到唐这一段兴趣很大。这的确是内容很丰富的一段。大都会博物馆要搞一个大的展览。包括我们正在与国内学者合作《汉唐之间》（Between Han and Tang）的系列会议，选择的不是中国美术史的高峰，而是坡谷；不是研究一个历史趋势的完成，而是研究它的产生。产生的意义不亚于完成，这是两种不同的

问题。道教艺术最近也有人重视，这个问题较模糊，做起来更困难。（这一合作项目已经完成，会议论文结为巫鸿主编的三本文集，即《汉唐之间的宗教艺术与考古》、《汉唐之间文化艺术的互动与交融》和《汉唐之间的世俗美术与物质文化》，文物出版社2000、2001、2003年出版。——采访者注）

李：您认为应当如何估计目前中国美术史研究在整个美术史学科中的水平？

巫：衡量中国美术史研究所处水平的标准，要看它对世界美术史研究的贡献，我认为目前在方法论上，贡献还不大。材料当然好，但这是中国美术的贡献，而不是美术史家的贡献。现在是一个过渡阶段，比较孤立。关于中国美术史研究的文章，别人看不看，尚无伤大雅。所以不能说得太过分。现在许多年轻的朋友基础很好，希望将来真正能做一些好的工作，一本书出版了，不只是搞中国美术史的人要看，搞其他东西的人也要看。到那时中国美术史的研究才真的会有地位。

郑：美术史学科的定位，应当有多个参照系，其中与其他学科的关系是很重要的方面。我们注意到您的文章中运用了大量考古资料，国内一些考古学者近来对于美术史的研究也很有兴趣，您能否谈一下美术史与考古学的关系？

巫：常有人问，什么是美术史？我的回答很简单，如果使用很多美术史的材料，最后的结论落到一个社会学问题，或是解决了汉代交通方面的问题，那就不是美术史。如果提出的问题是视觉的、图像的、空间的，中间不管用什么方法，最后又回到美术上来，那就是美术史。可以多种方法，不要越搞越窄，要留有余地。

我想也许与考古学的关系问题比较容易说，这里面也就牵扯着方法的问题。美国与国内的学科划分不太一样，这一点大家都知道。例如石窟考古，在美国肯定是被划成美术史，而不放在考古学中。中国的考古学，尤其是从商周以降，基本都是历史考古学，而美术史是历史，是在基本历史架构中研究物质性的，或者是物质性又带有视觉性的遗存，所以它与考古学的基础是一致的。材料是物

质性的，解释框架先是时间性的，年代性的，然后就是地域性的。美术史与考古学也都要使用文献。所以基本的两大因素都是很接近的，在这个基础上，我觉得没有什么说不来的地方，因为在美国不管你怎么搞美术史，这总是第一位的；在中国不管你怎么搞考古，这也是第一位的。不同的方法则是第二位的。

偏重当然有，比如考古学偏重田野，这里有很多技术性问题，对材料的发掘、记录是第一步，这是大家都承认的。你进一步搞分析，那就是第二步的事，所以，首先第一步是获取材料，要把材料挖出来，好好记录下来，可以供大家用来重构历史。这就需要有一种相当客观主义的倾向。美术史就不太一样，发掘和记录并不是它的主要任务。它需要综合多种实物材料与文献，比较快地上升到解释与重构的层面上来。当然，美术史和考古学在分析材料时使用的概念也不完全一样。但这种差别是一种互补的关系，而不是对立的关系。从我的角度看，搞以物质文化为主的美术史所用的方法和考古学比较容易说得上话，有时比与美国的人类学还容易联系上。

人类学的方法基本上是从现在向前推，没有时间深度，有时虽也用一点历史方法，却不是主要的，所以往往从现代社会这一水平面一下发展到一种理论架构，不是搞历史重构。所以从美术史的角度看，比较容易和历史考古学挂钩，而不太容易和人类学挂钩，或说只能和现代人类学里面的历史人类学挂钩。

我总是说，美术史这东西，不懂的人只看头两个字，懂的人则看第三个字。实际上"美术"这两个字越来越不重要，因为现在美术的概念越来越糊涂。我说"美术"二字不重要，是因为它本身就是一个历史性概念。比如唐代人所认为的美术可能就和我们所认为的美术很不一样。现在搞的美术史可以说是什么都包括，只要有一个形象的东西，就可以包括。英文中的"美术"一词，Fine Arts，直译为"美好的术"，或"精美的术"，有一种很精致、很雕琢、很上层的味道。现在大家越来越不喜欢这个词了，因为它不能反映很多不那么精致的，如民间的东西，月份牌、电影、电视等等。这些东西已很自然地进入了美术史的领域，所以我觉得史的概念越来越重要，"美术"的意义就看你怎么理解了。这样就又和考古学联系起来了。因为考古学的材料不分什么精美的部分和不精美的部分，

连垃圾也可以被视为材料，这倒有些和现在国外美术史的发展更接近了。如果说原来的美术史总是挑那些雕像来研究，而考古学家只研究那些残砖断瓦的话，那么现在这种界限慢慢消失了，美术史家也搞残砖断瓦。这种界限的消失也表明美术史与考古学的联系越来越密切。从考古学家的角度讲，他们解释意识也越来越强了，不光是记录、做分类，也搞一些人的文化、人的行为模式，甚至人的思想方面的研究。考古学家一搞这些，那就又和美术史很接近了。可见这两方面都有相互靠拢的趋向。

但我不觉得这样学科的分野就没有了，因为我们刚才谈到田野发掘的问题和美术史的一套方法论，如视觉方面的问题，还是存在着一些不同，有点重合，但也不能说是变成一回事了，完全一样也是不可能的。而且，美术史中的一些部分，是考古学里所不包括的，比如说卷轴画及其他的一些单独作品，一般不包括在考古学里面。

有些国外学者有一种倾向，认为需要向中国介绍一些美术史的方法，比如在一些会议上就有这种情况。这种动机是很好的，包括我也提出过。但有时也有种错觉，好像西方学者像传教士一样，要教给中国人一套方法，然后一用就灵了。这些方法往往是比较高层的分析方法，如解释材料的方法，这当然是一部分要做的工作。但我有时也开玩笑地说，如果中国学者都去解释你们的问题，那就没有人为你们提供科学发掘的资料了。不同研究方法有不同的职能，相辅相成，发掘是很重要的任务。当然发掘也不是独立的，也需要解释。这二者的关系是互相制约的，但主要是配合的关系。

李：今天上午我们几个人跟杨泓先生交谈时，有人问起考古学与美术史能否结合的时候，杨先生说："在很多方面，当然都是可以结合的，巫鸿先生就是正在这样做的嘛。"

巫：杨先生过奖了。不过我觉得刚才咱们谈到的这些问题，确实是我的想法。有些方面合不起来，是由于一些基本的学科矛盾。比如，我觉得美术史和美学就很难结合，因为美学没有史的基本框架。

李：这也是我们想问的一个问题。国内上世纪80年代的"美

学热”在学术界产生了很大的影响，美术史的研究也不例外。近些年有人注意到了这个方面的问题，翻译了一些美术史方面著作，但纯理论的东西仍占较大的比重。您如何看待美术史与美学等理论学科的关系？

巫：美术史的研究要求有历史研究的技术性，美术史家不是理论家。我对“理论”这两个字不太喜欢。我比较喜欢“方法”二字。一讲理论，好像就变成一种目的，而方法永远是手段。美国大学中的美术史系有一门课叫《理论方法论》，是本科学生的必修课。碰到要教这门课时，我就把“理论”那两个字删了，我实在没有理论，我所有的“理论”都是方法论，就是要用一种方法做点什么东西。做得稍为高一点、稍为深一点，就用得着方法。

很多搞美学的人也用一些历史框架，比如李泽厚先生的《美的历程》，它怎么说也是个“历程”，不是完全作为理论来谈。但美学作为一个学科，是属于哲学的，是从概念出发，最后还要还原到概念。这一点与考古学和美术史差别都比较大，因为后两者最后都不是要还原到概念上，而是要还原到历史实境上。美术史不管怎么搞法，不论是大题目还是小题目，最后都要还原到一个“例”或“案”上。你搞个“奴隶制社会”也算个案例，这和一个概念，如美、丑等等，就很不一样了。所以这两个结合是比较难的。这并不是说美术史不能吸收一些美学的东西，但作为大的学科上的合作却比较难。历史地来看，国内往往将两者合到一块。“美术史”与“美术理论”，或者说“史”与“论”，已经吵了那么多年的架了。我觉得也不是这些人本身爱吵架，这些问题之间确实是有矛盾的。当然，现在又都要搞成“美术学”，我也还不太知道什么是“美术学”，也不是说就不能这么叫，你总得有个定义，并且作为一个现代的学科，你还得拿出一套可操作的方法。现代学科与古代学科的最大区别就是现代学科讲究方法论，而古代不称学科，只称什么什么“家”。没有方法论上的发展是不行的。

郑：说到学科划分和专业设置问题，可能还有资料本身的原因，如国内六朝以后书画的研究，主要是美术学院的美术史家们在做，而前面的内容则多是考古学者在做。虽然美术史家也涉猎前段

的内容，但所见的一些通史著作，六朝以前部分基本上是在描述考古材料，或转述考古学家的研究，而基本的框架和理念没有大的改变。考古学家所做的工作，在目的和方法上跟书画的研究很不一样。本来历史的发展是持续的，但由于现在这种学科的划分，以及每个人研究目的和方法的不同，好像历史在六朝这里出现断裂。请问有没有什么途径使这前后两段的研究贯通起来？

巫：说了半天，我想澄清一点，你们提的这些问题，同样也是国外所存在的问题，大家都有共同的体会，并不是说国外在这些方面就很清楚。你们说国内不太清楚，其实国外也一样复杂，只是讨论多一些、试验多一些。有些国外研究者还是很孤立地从事工作，比如研究些重要的画家等等。所以我讲的基本上是我自己的观点，很难说代表一派或者代表所有美国的学者。

前后两段的研究是可以连接的，并且正在慢慢连接。晚期的绘画基本上是些传世品，而我们的目的是要提高到对于整个的文化复原，如过去的文化背景和原境（context）。考古学基本上是搞这些，考古学家和盗墓贼的区别就在于不是要拿到一两件东西，而是把整个原境保存下来。而书画研究要受材料本身的限制，有的书画连真假都不清楚，更不用说去研究它的原境了。现在有些倾向在向这方面努力。比如说我的《重屏》（*The Double Screen*），就是在强调绘画的物质形态。我在书中的第一句话是："什么是一张画？"我们现在所说的画，给人的印象往往是非物质的，是一种image（形象），image是很虚的，而作品实际上是很实的。不光应该把画看成一种形象，而应该首先想成是卷轴、屏风、壁画等等。有了东西，也就有了它和人的关系。比如这画怎么拿？怎么看？放在哪儿？这样，和建筑的关系、和观者的关系等等一系列的问题就提出来了。你如果能够把这些东西重构出来，也许就能把两段打通了。所以我自己觉得也不要一下子跳得太远，首先要考虑到一幅画或一件雕塑原来历史的形态。这种形态往往已经改变了。比如傅熹年先生研究《游春图》，他认为这幅画与台湾所藏的传为李思训的《江帆楼阁》应同源，而《江帆楼阁》剩下原来一整幅屏风的四分之一了。苏立文（Michael Sullivan）等也做过屏风的问题，这样也会对这些绘画的物质性问题有一个认识。再下来的问题是，这些屏风是安放在

哪里的呢？如郭熙的《早春图》是否为安放在玉堂殿中的一幅？这个建筑又是什么时候建的？这样，就与绘画传统的研究方法有所不同，能够建立起与考古学的联系。这种联系就不是理论上的，而是实际历史研究中的运作。

还有一种可能就是通过考古发现，产生出一些平行资料，如城市遗址、窑址，前段后段都有，就是说这两段的资料不是完全分割的。正如我们所知道的，通过考古发掘，六朝以前也发现了一些较为独立性的绘画，如长沙一带出土的东周和汉代的铭旌。六朝以后墓室里的材料也出现了一大批，比如说宋、辽、金的一大批墓室壁画就非常重要，中外研究都不够，还有你（指李）所做的辽墓壁画，都很值得跟卷轴画放在一起来研究。明清的材料也都值得这样去搞。唐代的绘画如果不这样来探讨，就是个绝大的错误，因为唐代大部分的画都是建筑装饰画，只是后来改头换面，变成了卷轴画。卷轴画成为一种独立的绘画形式以后，那也还是可以与墓室壁画放在一起来看的，即使并不一样，至少也还要考虑二者的关系问题。

很多事都可以想。比如像《洛神赋图》有两种本子，一种本子咱们都很熟悉，还有一种大本子，故宫有一幅，国外还有几幅。那种大本子挺有意思，特别高，画得也特别精细。（**李**：也跟顾恺之有联系吗？）那倒不敢说，可能源头都比较接近。从画法和题字的方式看，都不太一样，比如第二种类型的题款不是那样大段大段抄的，而且都放在界格里面，像壁画一样，画一方框，里头写字。整个画法也不是线性的，而是上上下下地铺展，波澜壮阔。绘制的方法也接近壁画，很有意思。这个题目如果做个个案，是可以与壁画联系的。可能一种题材，一部分会跟卷轴画联系密切，一部分会跟粉本、壁画联系密切。这样就可以打得比较开。（**郑**：像六朝时的《竹林七贤图》，应该也是类似的情况。）是的。

李：我们还希望您结合自己的研究，谈一些更为具体的问题。我想首先是您个人的经历。您在国内的时候在故宫工作过，后来在哈佛又读了人类学，这对于您的研究产生过什么影响？

巫：我在国内的有些学习主要是受到家庭的影响，是不够专业

化的。我的父母都是知识界的，小时候大人谈话的时候，我爱在旁边听。也见到过陈梦家先生、胡厚宣先生，以前还拿了自己的稿子请夏鼐先生看。在故宫时，接触了许多文物，请教过唐兰先生，我想这些都会对我有潜移默化的影响。我在大学时也学过美学，但体会不深，我学的更多的是历史、考古、训诂等方面的东西。

人类学方面是在哈佛从张光直等先生那里学到的，主要是学如何从一些具象的材料里找到意义，比方说 body language 等人类行为，都是材料，和绘画一样，是一种 representation。以前积累的一些历史知识，再加上人类学，使我有点豁然开朗，回头再看中国的“三礼”，基本上就是人类行为的问题。人类行为涉及所有的艺术品，比方说“看”就是一种行为。后来我研究变相，除了谈到变文和变相的关系以外，还有一个观者的问题。变相是看的，变文是听的，这都是行为的问题，并不是简单的形象和文字的关系。这些想法都是和人类学训练相关的。

但由于我个人的偏好，在哈佛读人类学两年之后，我自己为自己组织了一个跨学科的“委员会”，包括人类学、美术史和思想史。这是哈佛的一个特点，学生有权自己找教授建立这样的“委员会”。当然这样一来学的课就要加倍，但也更有意思。当时较喜欢的是各个学科方法论的课。其中包括语言学、民俗学和结构主义的一些东西，都很有意思。但时间长了，选来选去觉得都差不多。因为西方各学科在一定时期内基本上都是连着的，所以神秘感也就慢慢破除了，于是又回来做个案研究。

郑：您以前在国内写的文章都是研究先秦文物和艺术的，您的博士学位论文为什么选择了武梁祠？

巫：我从青铜时代转到汉代是经过考虑的。前面说过，美国中国美术史研究的情况与国内有些相似，即一大部分人搞早期的铜器、玉器，而另一大部分人则搞书画。80 年代美国各大学研究中国美术史的教授也是非此即彼。这样搞都是根据收藏发展出来的。这一来中国美术史就变得很奇怪，从一大堆的铜器、玉器一下子就蹦到了一大堆书画上来，有点不成个“史”。回头来再看看中国人写的美术史，也差不太多。虽然也有些人在搞汉代画像研究，但深

度不够，绝对比不上铜器和书画。包括对佛教美术的研究，也不发达。中世纪有一大段是接不上的，好像有个大黑洞似的，当中空气稀薄。所以我就想，做学问不能光跟着别人凑热闹，干脆在中间搞一段。

当时做武梁祠，就想找一个个案，在方法论上反省一下。武梁祠中国人做了一千年，西方人做了一百年，有一套东西，可以让我们回顾一下美术史学史。咱们搞学术的，同时都在搞两个史，一个是咱们所研究的对象，或者是汉，或者是宋，是已经消逝了的历史；还有一个历史，其实更实在，就是包括研究者在里面的学术史。有人说干嘛要搞一个老材料，而不搞别人没搞过的。但我觉得老的题目也很有意思，关键是在方法论上要自觉，要有新进展。

李：您做汉代这一段的方法与别人有什么不同？

巫：我以前也谈到过，我主张搞中间层次的研究。以前的研究大致可概括为两个层次：一个是贴得很近的，如考证一个字怎么读，一个细节画的是什么；另一个则离材料较远，大都涉及较高的社会层面问题，如历史发展阶段、阶级关系等等。我认为二者之间缺少不止一个层次。所以我在方法论上倾向于做一个中间层次。所谓的中间层次，就是以当时的创作单位来定，比如一座墓葬，要考虑到墓室建筑、壁画、陶俑，甚至地面以上的东西，要想一想当时它们是不是统一设计的，不能单独抽出来一点东西来孤立地搞。

郑：我们发现您的研究课题不断在变。写了很多关于汉代艺术的文章之后，转到了敦煌，《重屏》这本书又是专门研究绘画的，您还关注当代美术，今年初在芝加哥主办当代中国实验美术的展览。我觉得在研究上您是从早期向后推的。

巫：其实我也不一定有特别严格的计划，主要是个人的兴趣。有时候不同的研究往往交叉进行，如我在 1987 年申请哈佛的教授席位时，按规定要有一个演讲，那时所讲的题目就是《重屏》，而当时主要的精力仍在搞汉代。

郑：对不同课题的研究，您的方法好像在很多方面是相通的。

比如《武梁祠》一书中的方法，在《变相》一文中就看得到；《变相》中的有些方法，又运用到《韩熙载夜宴图》的研究中。前面您已经谈了方法上的衔接问题，您在具体研究的时候，方法是不是也在逐步丰富、发展？

巫：是的，《武梁祠》基本的技术还是比较传统的，只是在传统的基础上加上了整体的读法，受到西方对于叙事美术和教堂结构研究的影响，谈到了赞助人和设计者的问题。后来对敦煌的研究，又加进了"看"和心理的研究。对六朝"正反书"的研究，也加入了观者的因素。我回过头来在写《纪念碑性》(*Monumentality*)一书时，所注意的艺术品的参与者就更多了。认识到汉代墓葬的设计，可以是由若干方面的人参与决定的，包括死者本人、亲属、友人和工匠等等。我做武梁祠时，还只是把它看做一件艺术品，而实际上艺术创作是包括创作、使用、观看等因素在内的一整套机制，很复杂。艺术品不仅处于在这个机制的中间，甚至它的意义也在这个机制里不断地变化，对一个人是一种意义，对另一个人又是另一种意义。所以，有没有一种固定的意义，是值得怀疑的。

李：有人说国内许多研究者，提出问题的能力较差，解决问题的方法单一，这是不是学术传统的问题？

巫：我认为狭窄单一不是中国的传统，原来中国的知识其实很广大，而且很深入。有的学者能又广又深，也不一定有很强的衔接感，比如王国维的甲骨学与《人间词话》有什么衔接？他的修养、兴趣使他可以做许多方面。不知道现在为什么会比较窄。我第一次把自己的文章给夏鼐先生看时，他先看我的注解。这是一个人的"底"。我去看张政烺先生的藏书，很惊奇其中居然有许多敦煌学方面的书。现在国内的分段很细，和机关有关系，也和人多有关系。在美国，一所大学的美术史系一般只设立一两个中国美术的教职，一个人什么都要管，与中国的情况不太一样。总之，兴趣要广泛，积累到一定程度就可以变成文章了。

关于中国和西方的差别问题，我还想多说几句。我昨天读了《艺术史研究》第一辑中的一篇文章，感觉它和目前美国有些学者的倾向有点不谋而合，它们都把中国想成一个很固定的东西，也把

西方想成一个很固定的东西。也在这一辑中，贡布里希（E.H.Gombrich）谈到16、17世纪的情况，那时的确中西的差别很大，欧洲人看中国是很遥远的，乾隆看西方也是非我族类。问题在于现在美术史界仍有这种思维方式，中国人认为中国有一套自己的概念，要写一套自己的美术史。有些西方美术史家，包括最近与我有所争论的几位学者，批评中国的考古学时常用“中国学者”、“中国考古学家”这样的字眼。我认为这种认识很危险，经不住分析。实际上，从20世纪初开始，就越来越没有这种绝对的分野了，特别是目前中国学者的研究，已经是很世界性的了，不完全是中国传统的做法。国外的汉学研究，也受到许多中国学者的影响。中国的学者，如张光直先生，对那里的研究影响很大，中西的界限已不太明显了。当然有原来的传统和特点，但很难说有一个“中国学派”。中国自己的情况也很复杂，有很多派，如考古学界的争论就很大。笼统的“中国的美术史”的设想，是一种小说式的（fictional）思维。西方对中国的一些批评，往往是很粗糙的，欣赏也是如此。西方也常常辩论，所以从中国的角度看西方，想象一个完整统一的“西方学术”，也是不恰当的。生硬地划分中西学派，标准究竟是观点、方法上的，还是种族上的，是说不准的。如果按观点分还好一些，如果滑到种族的问题上，说中国人搞的就是中国美术史学或中国考古学，就很糟。要互相增强理解，要把对方的复杂性想得多一点。一个人，不管在中国还是在美国，不能一下子给他定位，国内的学者，包括没有出过国的，也不知不觉地有了世界性，做法和以前不太一样了。

郑：中国的美术史和历史考古学的研究十分注重文献，要求研究者有很扎实的文献修养。但是这种方法在西方的学术环境中是否会有些变化？我们看到您的文章也很注重文献的使用，有许多题目都谈到了艺术与文献的关系，请再综合介绍一下您对于这个问题的看法。

巫：这是个大问题。原来西方的美术史，特别是形式分析学派，对于文献不但不太重视，甚至有些排斥。搞图像学必须注重文献，（巫鸿教授用中文讲到“图像学”时，指的是iconography，而不是

iconology。以前国内有学者将iconography译为“图像志”，将iconology译为“图像学”，与巫氏译法有所不同，请读者注意区别。——采访者注。本书所收文章中，iconography也译为“图像学”。——郑岩注）但有人搞形式的研究，就故意不用文献。有的人没有汉学的训练，就更强调形式。现在这个问题也还存在。

美术史研究是否要用文献？一派认为应该用，一派认为不应该用。主张不用文献的人找到了一个道理，即对商周美术的研究，文献不太可靠，或年代较晚。这些方面的文献是否可以用？我认为关键在于如何使用。在这方面国外有些例子，我个人也在摸索。

关于文献，一种是和被研究的东西基本同时，并且是在同一个文化环境下出现的。在这种情况下，文献作为直接历史证据的意义比较可靠。另一种文献是与图像非同时、非同地、非同源的，这样的文献就要加以考虑，但并不是不能用，这与要谈的问题有关。文献和艺术品的距离大，结论就不能太细。有时晚的文献，虽不能作为直接的证据，但往往反映了稍晚的人——当然比我们要早得多——对这些问题的看法，英文说的discourse，指这些艺术现象已经被他们分析了。如东周人就试图解释商、西周的一些问题，这些解释要比商、西周晚几百年，但是却反映了当时的理解，要比我们接近得多。这类资料常常出现，如宋代人看唐代的画，常常也比我们接近得多。这批文献不能当作直接材料，但是反映了当时人重构历史的企图。如“三礼”或张彦远的书就可以这样去看。

不能把文献想成一种绝对的证据。文献与图像是两种证据，哪种更权威？过去总是不知不觉地认为文字更权威，总是文字说了算。其实，各种证据有着特殊的效能，不能以一个代替另一个。要确定绝对年代，没有文字不行，这些细致的历史信息，必须要依靠文字。但是文字不能代替所有的东西，图像也提供了别的信息，例如在《何为变相？》一文中，我讲到文字的叙事性不能代替图像的叙事性。再如建筑空间，也提供了另外的信息。一组艺术品和环境的关系等，都是证据。一篇文章，可以用各种证据，每种证据不能互相取代，文字只起到一部分作用。想找到一些文字，就能解决所有问题，是不可能的。

文字本身是一种表现，或自我表现，或表现别人，有其目的性，

不能当作纯客观的证据。谁在说话？在什么情况下说话？为什么这么说？这些问题有的人考虑得太少，似乎受传统观念的影响，认为写在书上的就是真的。纪念碑上的文字就是一个明显的例子，不管是哪个国家、时代，可能都有许多假的成分，往往不符合事实。文字作为证据，首先要经过很严格的检验，问题很复杂。文字和图像都不是静止的，二者是互动的关系。别的东西也可以互动。如建筑和建筑装饰，家具和建筑都可以互动。并不是总是A决定B，不能先设想出一种模式。要先把资料收集仔细，再想一下怎么谈。变相与变文的问题是这样，再如小说和戏剧的关系也是这样，如《牡丹亭》似乎不是为了表演用的，而是为了读。我不太喜欢“影响”这个词，一说影响，似乎就是一个主动，一个被动。实际上我不要，你也难以影响我，更准确地说应该是“互动”(interaction)。

所以对文献的熟悉、掌握是一个方面，运用也是一个方面。我们要具备前辈学者的文献功底很不容易，用得好更不容易，时代对我们要求更高，而我们的底子往往比较薄，常常产生矛盾。许多文章的问题，就出现在这两个方面。

李：在美国，一个学生要学习美术史，需要具备怎样的基本素质？

巫：孔夫子早就讲过，学生的情况是不一样的。国内的学生到了美国，首先是语言的问题，不光是英语，如果要搞佛教，就要懂梵文，德语或法语还要懂一点。再就是所谓的视觉训练。这不是说一个人会不会看，国内的鉴定家都很会看，但问题是要把看到的东西升华到一种语言层次。不但是内容，也有形式的问题。有的人只要一看文字，满篇都是意思，一看画就发现不了问题。这就不适合做美术史。美国的训练强调这个方面。图像的东西要多观察，例如你们都谈到的“妇人启门”的问题，如果能找到书中怎么说当然好，但首先要多观察，你（指李）谈到人物向里走还是向外走，这样的观察很重要，不要先忙着去查书。这也是基本功。

其他历史、文学、宗教等方面，当然懂得越多越好。还有收集材料、分析材料的技能。好的学生能提出问题，有的学生提不出问题，要搞也只能像工匠一样。

李：我们上面谈了这么多具体问题，最后还要问一下您对国内美术史研究的组织工作、课题的选择和操作方式有什么建议？

巫：国内配合的机制不完整。例如国内的图书馆就不够好，学者之间的交流也不够，大家习惯于一种个体式的研究，特别是年长的学者，更是如此。国外比较好的是知识劳动的机制，文章发表前有很多讨论，很多试验。我的文章在发表前大都在很多不同的场合讲过，别人的一些意见很好，就要吸收，有时讲着讲着，看到别人的表情不对了，有失去听众的感觉，这时别人即使不说，自己也要小心了。这种机制的建立可能比某种方法的引进更重要。应该多创造一些机会，办一些很实际的会议，规模不一定大，大家坐下来就谈，谈完了就走。文章也不一定是宏篇大帙，可以是半成品。这样不断地搞，一定会出来一些好的方法。这样的机制，也容易把别的方法介绍过来，这比翻译几本书更为重要。有的问题一时还难以解决，如图书馆。目前能做的，应当做一下。

关于国内的美术史，我也跟别人谈到过，现在慢慢改变多了，很有起色。但总体上还是缺乏一些方法论上的讨论和发展。因为研究应该是一环扣一环的，不能乱打，好像练武术似的，得有一些套路。方法要提倡多元化。一定要有很多种，要是只有一种两种，就很糟糕，要丰富方法论。所以我觉得没有必要一下子推出某种方法，因为大家用不同的方法做更好。我的方法，只是我个人的选择，每个人的背景不一样。我对自己的学生也不要求他们与我一样。看别人的文章，你首先要懂别人的方法论，不要一下子就去看结论，每个方法都不是那么很简单的。比如说考证和训诂都是方法，你不学上几年，难以搞懂，有时还得亲自做一做。在美国，中国美术史研究也不是很发达的，目前也正处于现代化的过程中，在这个过程中，也有些矛盾，会出现磕磕碰碰的情况，我想大家应该首先持以开放的态度，不要把对方说得过于保守或过于激进。在中国，也应该如此。

现在对于方法往往有一种简单的理解，好像它是一把锤子或剪刀，拿来就能用。事实上，方法讨论不能游离于具体问题之外。我认为不能抽象地探讨方法，而应该通过个案来摸索。在现阶段，我还是建议多做一些中间层次的个例，目前做得还是不够。包括考

古发掘。问题要通过个案来解决，而且历史也只能这么做。历史有层次的问题，严格地说，每个墓葬都不一样，都可以做一个个案，然后可以涉及高层次的文化、时代等问题，但个案是不能躲开的。而理论则不同，比如沃尔夫林（H.Wölfflin），他总结出五对形式元素，就形成了一种理论模式，超出了个案的传统，触及某些规律，又反过来指导实践。这是当时搞美术史的人喜欢用的方式，想寻找出大规律的东西。现在国外很少有人这样搞了，大家越来越倾向搞实的，而不是宏观的叙事结构。

建议《艺术史研究》建立比较好的书评，在中国这是很难的。诚实的、结实的书评，本身就必须触及方法论的问题，诚实当然也不一定就是批评别人。书评不只是评论做得对不对，还要看是怎么做的研究，这就要放到方法论、史学史的框架中去，和以前的著作比较。这不太容易。美国杂志*Art Bulletin*中书评有时占到三分之一，每个书评像一篇小文章，写得很好。可以翻译几篇公允的书评，使大家了解西方书评的基本态度。

中国美术史的材料丰富，研究不多，空间很大，我们有很多工作可以做。

本文原载中山大学艺术学研究中心编《艺术史研究》第2辑，页110～123，广州，中山大学出版社，2000年。



附录 2

本书所收论文出处

1 **东夷艺术中的鸟图像**

原载*Orientations* 19.10 (October 1985), pp. 30–41. 原题为"Bird Motifs in Eastern Yi Art."

2 **从地形变化和地理分布观察山东地区古文化的发展**

原载苏秉琦编《考古学文化论集》, 页165～180, 北京, 文物出版社, 1987年。

3 **九鼎传说与中国古代美术中的"纪念碑性"**

原文为*Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*(《中国古代美术和建筑中的纪念碑性》)序论。Stanford: Stanford University Press, 1995. pp. 1–15.

4 **眼睛就是一切**

——三星堆艺术与芝加哥石人像

原载*Orientations* 28.8 (September 1997), pp. 58–66. 原题为"All About the Eyes: Two Groups of Sculptures from the Sanxingdui Culture."

5 **战国城市研究中的方法问题**

原载*Journal of East Asian Archaeology*, vol. 3, no.1–2 (2001). Brill Academic Publishing. Leiden, the Netherland, pp. 237–258. 原题为"Rethinking Warring States Cities: A Historical and Methodological Proposal."

6 **礼仪中的美术**

——马王堆再思

原载*Early China* 17 (1992), pp. 111–145. 原题为"Art in its Ritual Context: Rethinking Mawangdui." 中译(陈星灿译)原载中国社会科学院考古研究所编《考古学的历史、理论、实践》, 页404～430, 郑州, 中州古籍出版社, 1996年。本书译文有所改动。

7 **"玉衣"或"玉人"?**

——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义

原载 *Chinese Jades, Colloquies on Art and Archaeology in Asia* no.18, ed. Rosemary E. Scott. London: Percival David Foundation of Chinese Art, 1997, pp. 147–170. 原题为"The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs."

8 三盘山出土车饰与西汉美术中的"祥瑞"图像

原载 *Archives of Asian Art*, 37(1984), pp. 38–59. 原题为"A Sanpan Shan Chariot Ornament and the *Xiangrui* Design in Western Han Art."

9 四川石棺画像的象征结构

原载 *Stories from China's Past*. Lucy Lim ed., San Francisco: Chinese Cultural Foundation, 1987, pp. 72–81. 原题为"Myth and Legend in Han Pictorial Art—A Structural Analysis of Bas-reliefs from Sichuan."

10 汉代艺术中的"白猿传"画像
——兼谈叙事绘画与叙事文学之关系

原载 *T'oung Pao* LXXIII 1–3 (1987), pp. 86–111. 原题为"The Earliest Pictorial Representations of Ape Tales—An Interdisciplinary Study of Early Chinese Narrative Art and Literature."

11 超越"大限"
——苍山石刻与墓葬叙事画像

原载 *Boundaries in China*. J. Hay ed., London: Reaktion Books, 1994, pp. 81–104. 原题为"Beyond the Great Boundary: Funerary Narrative in Early Chinese Art."

12 "私爱"与"公义"
——汉代画像中的儿童图像

原载 *Chinese Views of Childhood*. A.B. Kinney ed., Honolulu: University of Hawaii Press, 1995, pp.79–110. 原题为"Private Love and Public Duty: Children's Images in Early Chinese Art."

13 汉代艺术中的"天堂"图像和"天堂"观念

原载《历史文物》第6卷第2号，台北，(国立) 历史博物馆，1996年8月，页6~25。

14 从哪里来？到哪里去？
——汉代丧葬艺术中的"柩车"与"魂车"

原载 *Orientations* 29.6 (June 1998), pp. 22–31. 原题为"Where Are They Going? Where Did They Come From? —Chariots in Ancient Chinese Tomb Art."

15 汉明、魏文的礼制改革与汉代画像艺术之盛衰

原载《九州学刊》第3卷第2期，1989年，页31～40。

16 早期中国艺术中的佛教因素（2—3世纪）

原载 *Artibus Asiae* 47.3/4 (1986), pp. 263–347. 原题为"Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd century AD)."

17 何为变相？
——兼论敦煌艺术与敦煌文学的关系

原载*Harvard Journal of Asiatic Studies* 52.1 (1992), pp. 111–192. 原题为"What is *Bianxiang*?—On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature." 中译（郑岩译）原载中山大学艺术史研究中心编《艺术史研究》第2辑，页53～109，广州，中山大学出版社，2000年。

18 敦煌172窟《观无量寿经变》及其宗教、礼仪和美术的关系

原载 *Orientations* 23.5 (May 1992), pp. 52–60. 原题为"Reborn in Paradise: A Case Study of Dunhuang Sūtra Painting and its Religious, Ritual, and Artistic Contexts."

19 敦煌323窟与道宣

原载胡素馨主编《佛教物质文化——寺院财富与世俗供养国际学术研讨会论文集》，页333～348，上海，上海书画出版社，2003年。

20 再论刘萨诃
——圣僧的创造与瑞像的发生

发表于 *Orientations* vol. 27, no. 10 (November 1996), pp. 32–43. 原题为"Rethinking Liu Sahe: The Creation of a Buddhist Saint and the Invention of a'Miraculous Image'."

21 汉代道教美术试探

原载千田稔编《道教と东ヅァ文化》，页9～40，原题为《早期道教美术综述》，京都，国际日本文化研究セソター，1999年。收入本书时有所删节。

22 地域考古与对"五斗米道"美术传统的重构

原载巫鸿编《汉唐之间的宗教艺术和考古》，页431～455，北京，文物出版社，2000年。英译见"Mapping Early Daoist Art: The Visual Culture of Wudoumi Dao," in S. Little ed., *Taoism and the Arts of China*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 2001, pp. 77–93.

23 无形之神
——中国古代视觉文化中的"位"与对老子的非偶像表现

原载 *Orientations* 34.4 (April 2002), pp. 38–45. 原题为"A Deity

Without Form: The Earliest Representation of Laozi and the Concept of *Wei* in Chinese Ritual Art."

24 "大始"

——中国古代玉器与礼器艺术之起源

原载 Wu Hung and Brian Morgan, *Chinese Jades from the Mu-Fei Collection*, London: Bluett & Sons, 1990. 原题为 "The Great Beginning: Ancient Chinese Jades and the Origin of Ritual Art."

25 从"庙"至"墓"

——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题

原载 *Early China* 13 (1988), pp. 78–115. 原题为 "From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition." 中译原载俞伟超编《庆祝苏秉琦考古五十五年论文集》，页98～111，北京，文物出版社，1989年。

26 徐州古代美术与地域美术考古观念

原载 *Orientations* 21.10 (October 1990), pp. 40–59. 原题为 "The Art of Xuzhou: A Regional Approach."

27 说"俑"

——一种视觉文化传统的开端

原载 *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Wu Hung and Katherine Mino, ed., Cambridge, Mass.: Harvard University (待出). 原题为 "On Tomb Figurines —The Beginning of a Visual Tradition."

28 五岳的冲突

——历史与政治的纪念碑

此为提交《中国的山与风景文化》(Mountains and the Culture of Landscape in China)学术会议论文, University of California, Santa Barbara, 1993. 原题为 "The Competing *Yue*: Sacred Mountains as Historical and Political Monuments."

29 "图""画"天地

此为在1998年美国亚洲学年会上宣读的论文讲稿，原题为 "Picturing or Diagramming Heaven."

30 "华化"与"复古"

——房形椁的启示

原载 *Orientations* 34.5 (May 2002), pp. 34–41. 原题为 "A Case of Cultural Interaction: House-shaped Sarcophagi of the Northern Dynasties."

31 透明之石

——中古艺术中的"反观"与二元图像

原载 *Representations* 46 (1994), pp. 58–86. 原题为 "The Transparent Stone: Inverted Vision and Binary Imagery in Medieval Chinese Art."

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编　（下册）
作者＝
页数＝
出版日期＝
出版社＝
ＳＳ号＝１１８９４８８８